



GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.

Ancien Directeur des Beaux Arts

PARIS

1860

LIVRAISON DU 1^{er} SEPTEMBRE 1860

EXPOSITION DE TABLEAUX DE L'ÉCOLE FRANÇAISE, TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS
(*Premier article*), par M. W. Burger.

CHRONIQUE VÉNITIENNE. LE MUSÉE CORRER, par M. Armand Baschet.

LES DESSINS DE LOUIS DAVID, par M. A. Cantaloube.

DE L'ÉTABLISSEMENT D'UN MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE A LYON PAR LA CHAMBRE DE
COMMERCE DE CETTE VILLE, par M. A. Duban, membre de l'Institut.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS : ASSEMBLÉE GÉNÉRALE
DES ARTISTES ALLEMANDS A DUSSELDORF, par M. Aloysius W***.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ : Vente d'un bureau historique ; Vente
de tableaux à Londres, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : L'art protes-
tant en France. Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme
français, dirigé par M. Ch. Read ; la France protestante, de MM. Haag ;
les Artistes français à l'étranger, de M. L. Dussieux, par M. A. F. —
Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon, par M. Tainturier. —
Faits divers : Acquisitions récentes du Musée de Dresde ; Nouveaux dessins
de Poussin, de Girodet, au Louvre ; Mort de Decamps ; Nominations dans
l'ordre de la Légion d'honneur, etc.

GRAVURES

Jeune Fille, pastel de Carle Vanloo, de la collection de M. P. Hédouin, dessiné
par M. Edmond Hédouin, gravé par M. Pannemaker.

Gilles, eau-forte de M. Edmond Hédouin, d'après le tableau de Watteau, de la
collection de M. Lacaze, gravure tirée hors texte.

Portrait de Vien, fac-simile d'un dessin de Louis David ;

Le Vieil Horace défendant son fils, d'après un dessin de David ;

L'Impératrice Joséphine, croquis pour le tableau du *Couronnement de Napoléon* ;

Groupe d'Enfants, croquis pour le tableau des *Sabines*.

Ces quatre fac-simile de dessins de David ont été mis sur bois par M. Fran-
çais et gravés par M. Boetzel.

EXPOSITION DE TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ANCIENNE

TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS

L'ÉCOLE FRANÇAISE



Oui, c'est vraiment là l'école française! Certains critiques ont l'air de prétendre qu'il n'y a guère d'école française. Ils n'ont qu'à entrer dans cette exposition. Ah! que c'est français! De l'élégance, du caprice, de l'adresse, du goût; beaucoup de charme et beaucoup d'esprit : on sent tout de suite qu'on est en France.

Il faut bien reconnaître que ces artistes sont de chez eux, que leur inspiration et

leur manière, leur sentiment et leur style sont propres à leur pays et à leur temps, et qu'ils composent une école originale, distincte de toutes les écoles étrangères.

A la vérité, la pléiade qui brille à l'exposition du boulevard appartient presque exclusivement au XVIII^e siècle. L'école française ne daterait-elle que de la fin du règne de Louis XIV? — Peut-être ¹.

1. Nous avons laissé, comme d'habitude, une liberté complète d'appréciation à notre collaborateur, bien que nous ne partagions pas toutes ses opinions. Nous admirons autant que personne la savoureuse peinture, l'esprit charmant et vraiment français de nos

Au xvi^e siècle en France on n'aperçoit, en effet, que le style italien importé par Andrea del Sarto, Vinci, Salaï, Rosso, Primaticcio, Niccolo dell' Abbate et autres; du florentin ou du bolonais, depuis Jean Cousin jusqu'à Martin Freminet. — Ceux qui ne sont pas italianisés sont des Flamands : les Clouet.

Au xvii^e siècle, la fureur de l'imitation italienne est telle, que Molière, le plus français des écrivains français, glorifie Mignard, « ce grand homme devenu tout Romain. » L'école romaine et bolonaise de Vouet, de Mignard et de Lebrun domine si exclusivement, que les meilleurs artistes indigènes s'étaient même expatriés et dénationalisés : Poussin le Normand, Claude le Lorrain, Courtois le Bourguignon, Valentin et d'autres vivent et meurent à Rome, — à l'inverse des Florentins et des Bolonais qui, au siècle précédent, étaient venus vivre et mourir en France. Ceux qui reviennent au pays, après le pèlerinage obligé dans « la ville éternelle, » s'ils ne signent pas leurs noms en italien, portent du moins quelque sobriquet honorable qui les rattache à l'Italie : « le Romain, le nouveau Raphaël, le Titien français, » ne fût-ce que « le petit Guide. » Ceux qui n'ont pas eu la chance d'aller — à Corinthe, encore se forment-ils dans les ateliers des « princes de l'Académie de Saint-Luc, » chez maître Vouet ou chez M. Lebrun, et en copiant Raphaël ou Poussin. — Les seuls qui ne soient pas italianisés sont toujours des Flamands : le peintre du grand cardinal et le peintre du grand roi, Philippe de Champaigne et Van der Meulen, qui meurent à Paris académiciens français.

Vers la fin du siècle, cette influence néerlandaise commence à contrebalancer un peu le goût italien, par Jacob Van Loo, qui implante en France sa dynastie, — par Largillière, éduqué dans la ville de Rubens chez le Flamand Goubau, puis à Londres chez Lely, qui continuait la tradition de Van Dyck, — par Rigaud, qui se perfectionnait aussi en copiant Van Dyck, avec les conseils de son ami Largillière, — par d'autres encore, qui servent de transition entre « le grand siècle » tout romain et une époque très-divergente, où la liberté des mœurs allait autoriser la liberté de l'art et l'épanouissement de la fantaisie française en peinture.

Est-il sûr que cette école du xviii^e siècle soit plus originale que celle du xvii^e? Est-il sûr que Watteau soit plus français que Lebrun? Mais cela saute aux yeux! A peu près comme Rubens et Jordaens sont plus de leur pays que leurs prédécesseurs, les Van Coxcy et les Van Orley; comme Velazquez et Murillo représentent mieux l'Espagne que leurs prédécesseurs, ambitionnant d'imiter Raphaël ou le Titien.

peintres du dernier siècle, mais sans faire bon marché pour cela des artistes également français, qui ont pensé et peint autrement dans notre pays. (Note du rédacteur en chef.)

Il faut remarquer que la catégorie de l'école française est presque imperceptible dans les musées et les collections de l'Europe, sauf deux grands artistes, Claude et Poussin, assez généralement classés dans l'école italienne. Depuis que l'opinion a relevé les peintres du XVIII^e siècle, ils commencent à entrer dans les galeries et à y former une catégorie française.

Mais, si cette école du XVIII^e siècle représente la France picturale, alors Michel-Ange, Léonard, Raphaël, Corrège, Titien, — Albrecht Dürer, Cranach, Holbein, — Velazquez, Murillo, Ribera, — Rubens et Van Dyck, — Rembrandt et une foule de Hollandais paraissent bien supérieurs aux maîtres français du dernier siècle! En fait de peinture, la France ne serait-elle donc point à la hauteur des autres pays?

Peut-être bien que le génie français est plus littéraire et dramatique qu'il n'est artiste et pittoresque. Quand la France a quelque chose à dire et qu'elle se permet de le dire, elle s'exprime volontiers par les lettres, au théâtre, en poésie, dans ses livres et ses journaux. A défaut de peintres, elle produit Rabelais, La Fontaine, Corneille, Racine, Molière. — On ne peut pas être le premier partout et toujours.

Ainsi raisonnent, sinon à Paris, du moins en Europe, divers critiques préoccupés de l'histoire de l'art dans son ensemble : nous ne nous chargeons pas de leur répondre. Assurément, pour arriver à faire une histoire de l'art européen depuis la Renaissance, ce qui semble tourmenter notre époque, il faut établir une justice distributive entre les écoles, constater leurs qualités essentielles et distinctives, reviser les prétentions de chaque pays et lui attribuer ce qui lui revient dans le développement général. Par instinct, on sent aujourd'hui chez presque tous les peuples qu'il se prépare une sorte de Jugement dernier, après quoi, le passé étant liquidé, on entrera dans un nouveau monde. Aussi, chaque peuple s'empresse d'exhiber en public ses trésors, comme de rechercher, parmi ses archives, des titres et témoignages historiques, pièces probantes à l'inventaire définitif. Paris et plusieurs villes de province¹, Londres et Manchester, Bruxelles, Amsterdam, Munich, etc., ont eu tour à tour des expositions exceptionnelles, tantôt pour ressusciter les vieux maîtres, tantôt pour confronter les contemporains. En France, en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, on a fait, depuis quelques années, plus de découvertes sur l'histoire de l'art qu'on n'en avait fait durant un siècle.

Le Jugement dernier approche.

1. Dans un précédent numéro de la *Gazette*, M. Clément de Ris proposait une exposition centrale d'œuvres choisies dans tous les musées de province. Bonne idée, qui se réalisera quelque jour. Il en résulterait certainement bien des trouvailles imprévues et curieuses.

L'exhibition du boulevard est une occasion excellente pour étudier de gracieux artistes, trop rabaissés sans doute par une première postérité fort injuste, trop exaltés peut-être aujourd'hui par une réaction passionnée. Il y a là un différend, un désaccord entre deux générations, presque une querelle, qu'il importerait de finir. Décidément, sont-ce de vrais peintres à classer parmi les maîtres que ces « peintres de fêtes galantes, » que ces improvisateurs de pastorales féeriques et de paysanneries coquettes, que ces traducteurs maniérés de mœurs affolées, tels que Watteau, Boucher, Fragonard ? Et Chardin, avec ses intérieurs familiers, avec ses groupes de fruits et ses collections de pots, où le mettrons-nous ? Et le sentimental Greuze, que vaut-il ? Et Prud'hon, qu'en fera-t-on ? De François Lemoine à Louis David, de Louis XIV à la Révolution française, durant le siècle de Voltaire, la peinture ne fut-elle qu'une débauche carnavalesque, étrangère à l'art véritable ?

D'abord, le sujet ne signifie rien dans les arts. Est-ce que les chefs-d'œuvre universellement consacrés ne représentent pas toutes sortes de sujets : l'Incendie d'un bourg, — Raphaël ; une Femme qui dort et un Satyre qui la regarde, — Corrège ; un Homme qui jette son écuelle dans une mare, — Poussin ; des Buveurs en fête autour d'un tonneau, — Velazquez ; une Kermesse flamande, — Rubens ; des Arquebusiers qui s'en vont se promener, — Rembrandt. Quoi encore ? Tout ce qu'on voudra. Watteau a le droit de faire un chef-d'œuvre avec un Gilles, tout comme Poussin avec une Bacchanale, — ou avec une danseuse de la Comédie italienne, tout comme Lesueur avec une Terpsichore.

L'esthétique peut dire ceci néanmoins : que la recherche de la beauté est un des principaux objets de l'art. Oui ; mais qu'est-ce que la beauté ? La Joconde, apparemment, est aussi belle que la Vénus de Milo, et *la Femme au chapeau de paille*, de Rubens, est aussi belle que la Joconde. La beauté, c'est la vie. « Mieux vaut un rustre bien vivant qu'un évêque mort. »

La philosophie peut dire encore que, l'art devant se proposer un but moral et civilisateur, le sujet n'est pas indifférent. — Voici une femme debout en l'air et tenant entre ses bras son bambino qu'adorent deux saints personnages agenouillés sur des nuages. Puis voici une autre femme assise dans un modeste intérieur et qui allaite son enfant, tandis que le père de famille travaille à l'établi. — Rembrandt, dans son *Ménage du menuisier*, est-il moins moral que le divin Raphaël dans sa *Madone de Saint-Sixte* ?

On a vraiment peine à deviner en quoi le grand art des Italiens et de l'école française qui les imita, — avec sa mythologie bestiale et ses vieilles superstitions, avec ses taureaux et ses aigles enlevant filles et

garçons pour l'Olympe, — serait plus respectable et plus recommandable, moralement et esthétiquement, que le petit art de Watteau peignant une Conversation dans un parc, — de Chardin, une Servante qui revient du marché, — même de Boucher et de Fragonard, risquant des Baisers dangereux et des Surprises au bain.

Reste donc seulement la manière de faire, l'art, *l'artifice* avec lequel on exprime un sujet quelconque. C'est la faculté du peintre, en vertu de laquelle Adriaan Brouwer, le peintre des ivrognes, est un plus grand artiste que Sasso Ferrato, le peintre des madones. Eh bien, l'école française du XVIII^e siècle a-t-elle cette faculté-là? Oh oui! Watteau est plus peintre que Mignard, et en ce sens-là nous ne nous gênerons pas pour assurer que Chardin est plus peintre que Lesueur. Après ça, chacun est libre de préférer un groupe de moines à un panier de prunes, un saint en extase à un lapin pendu par la patte, — indépendamment de toutes qualités de l'exécution.

Devant le *Saint Augustin* de M. Ary Scheffer, quelqu'un disait à quelque autre :

— Que c'est idéal! Voyez-vous son âme qui s'élance sur un rayon du regard jusqu'au fond des cieux!

— Je ne vois point l'âme ni les cieux, répondit l'autre, malheureusement dépourvu de tout idéal mystique. Vous voulez dire, sans doute, que le peintre a tenté d'exprimer cela. Mais n'est-ce pas hors des moyens d'un art plastique? Ne confondons pas l'aspiration poétique avec le résultat positif de la peinture.

II

CLAUDE GELLÉE, NICOLAS POUSSIN, BOURDON, LEBRUN,
LES LENAIN, PHILIPPE DE CHÂMPAGNE, BAPTISTE MONNOYER,
JEAN JOUVENET, LARGILLIÈRE, RIGAUD.

A l'exposition du boulevard, la série des peintres ne commence pas seulement au XVIII^e siècle. Quelques maîtres antérieurs forment une sorte d'introduction préparatoire.

D'abord, un chef-d'œuvre de Claude : *le Matin*. Le soleil vient de se lever et avec lui s'est levée une vapeur couleur de perle, sur un pays découvert où s'étale en zigzaguant une belle rivière. En avant, tout est dans la pénombre, à gauche, sous un rideau d'arbres touffus. Là est assis un

berger, assez grande figure, trop grande pour sa relation dans la perspective; mais on ne voit guère ce bonhomme arcadique, exécuté par quelque Lauri. Près de lui, deux moutons et une chèvre. Sur la droite, premiers plans de terrains abrupts et broussailleux, avec un seul petit arbre grêle. Au second plan, vers le milieu, des troupeaux fourrageant parmi les halliers. Puis la filée de la rivière dans la plaine, à perte de vue, jusqu'à un horizon de montagnes légèrement bleutées, dont les fins profils marquent à peine sur le ciel. Laissez la brume matinale suivre encore le soleil et s'évaporer dans l'éther, ce sera, sous la vive lumière, une autre fête, plus splendide, mais non plus poétique. Le réveil de la nature a des charmes mystérieux que Claude, mieux qu'aucun autre peintre, a su répandre dans ses effets de matin. Après midi, Cuijp le rattrape quelquefois à la descente du soleil; mais, à la montée, Claude est sans égal.

Ce trésor est emprunté à la collection Rothschild, qui en possède tant d'autres, parmi lesquels des Rembrandt et des Hobbema. On se plaint souvent de ce que les riches collections anglaises sont peu abordables et presque inconnues; mais les riches collections parisiennes ne sont guère plus connues, même à Paris. Si ces heureux propriétaires voulaient s'y prêter, quel livre intéressant on écrirait sur les galeries de MM. de Rothschild, de Hertford, de Morny, Fould, Delessert, Pourtalès, etc., etc. Et les belles photographies qu'on pourrait joindre au texte! Une pareille publication, faite avec conscience et amour, apporterait encore bien des documents nouveaux à l'histoire de l'art.

D'où vient le Claude Lorrain appartenant à M. de Rothschild? Nous n'avons point recherché sa tradition, mais on trouvera les provenances, les dimensions et tous renseignements sur les tableaux de l'exposition dans un excellent catalogue que rédige M. Burty¹.

Les autres maîtres contemporains de Claude sont Poussin, Bourdon, Lebrun, Lenain et Philippe de Champaigne.

Le tableau attribué au Poussin, *Vénus apparaissant à Enée*, est tout repeint et fort laid. Sans doute ce tableau aura été baptisé dans le pays peu français où l'on a écrit, en lettres d'or, sur le cadre, le nom du peintre : Pouissin. On dit cependant qu'il provient de la vente de lord Northwick. Mais, pour que les Anglais l'aient laissé sortir de leur île, il faut qu'ils ne l'aient pas jugé *very genuine*.

1. Depuis que cet article est composé, le catalogue de M. Burty a paru. Sauf quelques fautes typographiques, qui sans doute seront corrigées dans un prochain tirage, c'est un travail très-intéressant et qui restera comme un souvenir de l'exposition et comme un document historique.

Le Bourdon, petite bambochade de *Soldats jouant aux cartes*, appartient à M. Burat.

Mais où peut être la fameuse *Apothéose de Louis XIV*, par Lebrun, enregistrée au catalogue provisoire n° 192? Un Lebrun devrait éclater magnifiquement entre ces petits maîtres de la décadence, tels que Watteau et Chardin. Cependant, nous n'avons jamais pu découvrir ce Lebrun; nous l'avons demandé à tout le monde, personne ne l'a vu et n'en a entendu parler.

Au contraire, les *Buveurs* de Lenain, appartenant à M. Lacaze, sont très-remarqués. Cette peinture large et naïve est signée et datée, sur le rebord d'une table : LENAIN. FECIT. AN. 1642. Quel malheur que le nom ne soit pas précédé de l'initiale du prénom, pour nous apprendre enfin lequel des trois frères¹ fut l'auteur des paysanneries qui s'écartent si audacieusement des sujets et du style consacrés au xvii^e siècle. Bien sûr, ce n'était pas Louis, surnommé *le Romain*, qui s'abandonnait à ces hérésies. Était-ce Antoine, mort en 1648, ou Mathieu, mort en 1677? Tous les deux peut-être. Et quel est ce « peintre étranger » qui leur donna les premières leçons, à Laon? Il y a quelque chose d'espagnol dans le superbe tableau intitulé *la Crèche* au musée du Louvre (n° 374), mais il y a surtout du hollandais dans *la Forge* (n° 375), et spécialement beaucoup de Jan Victor, l'élève de Rembrandt, dans *le Repas villageois* (n° 377), et dans la plupart de leurs autres compositions. Cependant, l'influence de Rembrandt et de ses disciples ne saurait être pour rien dans le talent des Lenain, puisqu'ils étaient déjà reçus peintres à Paris vers 1630 environ. J'avais pensé un moment qu'ils pouvaient bien avoir connu ce bohémien de Brouwer; mais, comme il ne vint à Paris que vers 1635, après avoir été reçu en 1631-32 dans la Gilde d'Anvers, encore ne peut-il avoir été l'initiateur des Lenain. Entre eux et lui, d'ailleurs, les analogies ne sont qu'extrêmement éloignées, comme énergie des tournures, profondeur des caractères et habileté de pratique.

Le tableau de M. Lacaze devrait être intitulé *l'Hospitalité*, car il se passe dans cet intérieur rustique je ne sais quelle scène d'aumône fraternelle et religieuse : on dirait que ces Lenain ont interprété à leur façon l'épisode biblique où le Christ distribue le pain et le vin, et par là ils font encore penser à Rembrandt qui traduisait la Bible sous les apparences de pauvres Hollandais.

Sept figures sont groupées autour d'une table, près d'une cheminée.

1. M. Champfleury prépare en ce moment, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, une notice dans laquelle il ajoute de nouveaux faits à tous ceux qu'il a déjà recueillis pour la biographie des Lenain et aux recherches de l'*Histoire des Peintres*.

Pour fond, un lambris nu, et à droite un lit avec colonnes et baldaquin. Le maître du logis, assis de l'autre côté de la table, au milieu, de face, vient de couper le pain; il exhausse son verre rempli de vin, en regardant un vieillard timidement assis à droite, les mains croisées, les pieds nus. Derrière le vieillard se tient un petit garçon, également pieds nus et tête nue, et qui n'ose trop approcher de la table hospitalière. A gauche, du côté de la cheminée, est assis un autre homme, qui ne s'est pas fait prier et qui vide son verre. Derrière lui, la maîtresse, en corsage rouge, debout, semble présider à cette communion charitable. Près d'elle, un *boy* à calotte rouge regarde. Un autre enfant de la maison sans doute, un gentil garçon, coiffé d'une toque et debout en arrière du père, accorde son violon pour égayer ces hôtes de hasard.

La gravité et la simplicité des attitudes, la sobriété des gestes, une certaine mélancolie dans les têtes, la franchise de l'exécution par larges plans, avec une gamme de couleur très-restreinte, courant du gris au brun, sauf quelques rehauts de rouge, tout dans cette peinture, de même que dans les autres œuvres des Lenain, constitue une singulière anomalie au milieu de l'art pompeux et théâtral du *xvii^e* siècle.

Le familier des ascètes de Port-Royal, Philippe de Champaigne, n'est pas moins excentrique que les Lenain parmi les peintres parisiens. Il n'y avait que lui en France à cette époque pour peindre ces deux pâles religieuses du Louvre (n° 83), et la femme à robe brune et à voile noir (n° 93), dont le teint lilacé et le regard fixe sont si étranges. Quand il se mêle d'exécuter de grandes machines comme ses Saint Gervais et Saint Protas (n° 80 et 81), il est détestable. Mais dans certains portraits il excelle, parce qu'il est simple et sérieux. Il n'escamote pas les têtes et il peint supérieurement les mains, même avec une complaisance exagérée, les mains de son modèle, et non pas celles d'un autre, comme firent trop souvent d'habiles praticiens, Van Dyck par exemple. Il faut admirer les mains blêmes et grassouillettes des deux religieuses de Port-Royal, et surtout les mains fines et adroites du cardinal de Richelieu dans le portrait n° 87 au Louvre! ces mains-là ont une souplesse, une énergie nerveuse, une agilité effrayantes, quand elles ont saisi les rênes d'un État. Le cardinal de Richelieu devait bien manier les cartes, quand il jouait sa partie avec Louis XIII ou avec la reine. L'aristocratie trouva sans doute aussi qu'il avait la main leste, froide et coupante. — N'est-ce pas un rare mérite qu'a Philippe de Champaigne, de faire deviner ainsi tout un caractère et toute une biographie dans les lignes et la tournure d'une seule main?

Le président de Mesmes ne devait pas être maladroit non plus, à voir

ses mains dans le portrait exposé au boulevard. Et comme elles vont bien avec sa tête menue, son front écrasé, son nez aigu ! Une physionomie de blaireau. Je n'ai pas recherché si Tallemant des Réaux parle de lui. Le beau portrait qu'il eût écrit de ce président des belettes ! et curieux à comparer avec le portrait peint par Champaigne. Le personnage assis, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à droite, est enveloppé dans son ample robe rouge-sang, qui éclate sur un fond de rideau verdâtre à reflets bronzins.

Champaigne n'est pas coloriste, et ses rouges sont cruels. On les retrouve non moins dominants dans un autre tableau capital, représentant huit personnages, parmi lesquels le prévôt des échevins de Paris, tous agenouillés, tous vêtus de rouge et de noir. Quand l'œil s'est un peu aguerri à la pourpre, il s'arrête sur des têtes honnêtes et graves, et sur des paires de mains jointes, toujours dessinées et modelées dans la perfection. Que font là, en adoration, ces braves marchands et bourgeois de Paris ? Leur pose et leur recueillement rappellent les figures de donateurs que les Flamands, prédécesseurs de Champaigne, peignaient d'habitude sur les volets de leurs triptyques religieux. Cette grande composition conviendrait bien à un musée. Elle appartient, ainsi que le beau portrait du président de Mesmes, à M. Lacaze.

Une seconde génération de peintres naissait vers le milieu du ^{xvii}^e siècle : Jouvenet en 1644, Largillière en 1656, Rigaud en 1659, Desportes en 1661. Ils sont là tous les quatre, et même aussi Baptiste Monnoyer, un peu plus âgé qu'eux.

Le tableau de Monnoyer offre des fleurs dans un vase : tulipes, pavots, anémones.

Les trois Desportes sont des épisodes de chasse : des Chiens gardant du gibier, pendants qui proviennent de la vente Pâtureau, et un Épagneul en arrêt sur des perdrix.

Le Jouvenet appartenant à M. Burat est l'esquisse terminée d'une *Descente de croix*, un peu trop dans le style des Carrache, surtout la *Mater dolorosa*, avec ses deux mains étalées et sa draperie bleue, qui ne s'harmonise guère parmi l'ensemble des tons briquetés. Mais on apprécie la science et la force du grand dessinateur dans le corps blême du Christ, étendu en travers au pied de la croix.

Les Largillière sont en nombre, et superbes. Ils viennent encore de la riche collection de M. Lacaze, sauf un portrait du peintre lui-même, en buste, appartenant à M. Pinard. Un autre portrait du peintre, avec sa femme et sa fille, vus jusqu'aux genoux, sur un fond de paysage, est un prodige de lumière et de couleur. Les chairs et les étoffes éclatent en plein

ciel, sur un soleil couchant, sur des feuillages dorés par l'automne. On voit bien que Largillière connaissait Van Dyck; et c'est là ce que, depuis Van Dyck, ont toujours cherché les Anglais. Reynolds aurait été fou de ce portrait-là.

Puis, c'est un portrait de président, — un portrait du fermier général Clément de Laage, avec les plus fins ajustements, comme il convient à un financier; — un portrait d'homme en habit de velours grenat; — une femme en Diane, avec une peau de panthère autour de la taille; toutes peintures splendidement colorées et pleines de charme.

De Rigaud nous n'avons que deux portraits : un *Louis XV enfant*, et un petit *Duc de Lesdiguières*, vrai bijou ! Il est représenté à mi-corps, avec une cuirasse, et sa svelte main droite appuyée, du bout d'ongles rosés, sur le bâton de commandement. Déjà ! Quel âge peut avoir ce gentil guerrier ? une douzaine d'années. Sa perruque blondine encadre un fin visage, si délicat, si tendre, un minois de fillette. Se peut-il bien qu'il descende du connétable, si fameux dans les discordes civiles, un siècle auparavant ? — Je ne crois pas que Rigaud ait jamais fait un portrait plus exquis.

Nous touchons aux maîtres nés vers la fin du *xvii^e* siècle, et qui illustrent le *xviii^e*. Là commence vraiment l'intérêt de l'exposition. Nous prendrons d'abord Watteau et sa lignée, Lancret et Pater; puis Chardin et Oudry; puis quelques portraitistes, comme Raoux, Nattier, Tocqué, les Van Loo; puis un autre chef de file, François Lemoine et ses élèves Natoire et Boucher; puis la lignée de Boucher, son gendre Deshayes et son élève Fragonard; puis Greuze; puis Prud'hon... Le reste, au hasard.

III

WATTEAU, LANCRET, PATER

Watteau ! Avant lui, on faisait des princesses, et il a fait des bergères; on faisait des déesses, et il a fait des femmes; on faisait des héros, et il a fait des saltimbanques — et même des singes !

Un jour, dans l'antichambre de l'Académie, Lafosse, un des plus peintres de ce temps-là, avise deux petits tableaux représentant des simples soldats, sans aucun général en chapeau à plumes. On n'avait jamais vu de la soldatesque marcher toute seule, même chez Van der

Meulen le Flamand. Un tableau militaire sans prince et sans maréchal, quelle révolution !

C'était l'art de Watteau qui forçait les portes de l'Académie.

Le bonheur de Watteau fut sans doute d'avoir été pauvre et d'avoir barbouillé chez Gillot, de n'avoir pas obtenu le prix de Rome et de n'avoir jamais été en Italie.

En art, les initiateurs, les originaux, de même que les inventeurs en toutes choses, sont ceux qui ne courent pas aux lieux communs (l'Italie a été et est encore le lieu commun des artistes), ceux qui font leur affaire dans leur coin, dans un moulin, comme Rembrandt, dans une boutique, comme Watteau.

Chardin non plus n'a jamais été en Italie, et il se trouve que Watteau et lui sont les deux meilleurs peintres du XVIII^e siècle, et peut-être les deux plus vraiment peintres de toute l'école française.

De notre temps encore, M. Decamps et M. Théodore Rousseau n'ont pas été chercher à Rome le secret de la peinture : ils l'ont trouvé dans la forêt de Compiègne et dans la forêt de Fontainebleau.

Donc, pendant que ses contemporains peignaient l'Olympe et la cour, voilà Watteau qui se met à faire Arlequin, et Pierrot, et Scaramouche, avec les demoiselles de leur compagnie ; ça ne se remue pas de la même façon que les dieux et les reines ; il y faut d'autres tournures et d'autres physionomies, d'autres costumes et un autre milieu.

Lorsque Rembrandt s'imagina de peindre ses vieux philosophes dans leur retraite studieuse, ou ses gueux vagabondant à l'aventure, il ne pouvait plus se servir du vieil attirail mythologique que son maître Lastman avait encore été emprunter à l'Italie.

Lorsque M. Decamps s'est mis à faire ses gardes-chasse et ses braconniers, il ne pouvait pas les présenter dans l'attitude de Romulus lançant son javelot sur Tatius, ni dans le simple appareil du tranquille Énée racontant à Didon les malheurs de Troie.

Tous les sujets sont bons, assurément. Mais les mêmes sujets reproduits pendant un siècle, finissent par se stéréotyper dans une forme banale : le génie même ne saurait plus rien inventer sur un thème épuisé, et la pratique, ainsi que la composition, n'a plus recours qu'à des éléments désormais invariables. Quand l'inspiration n'est pas nouvelle et vive, l'expression n'a plus aucune tendance à se renouveler d'après la nature et la vie. L'imitation et l'impuissance s'ensuivent forcément.

On l'a bien vu, après la belle époque de la Renaissance italienne, qui ne dura guère qu'un siècle. Après Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Titien, dont l'invention avait été un mélange du sentiment moderne

et de la forme antique, les Carrache, et tous ces peintres de la dernière heure, ne firent plus qu'un éclectisme insignifiant.

Chacun peut vérifier sur l'histoire de l'art, qu'à toutes les époques de transformation, lorsque les écoles se régénèrent, c'est toujours d'abord le sujet qui change, et alors, nécessairement, la forme de l'art ou la pratique change aussi; car, pour ces nouveautés, il faut regarder du nouveau, tandis qu'on ne regardait plus rien, — qu'une sorte de dictionnaire traditionnel, — pour représenter les vieilles images consacrées.

Regarder, c'est le premier secret de l'art. C'est toujours par le *naturalisme* que se renouvellent les écoles, même les plus idéales ou les plus religieuses, celles de Giotto et des Van Eyck, celles de Raphaël et d'Albrecht Dürer, tout comme celles de Velazquez, de Rubens et de Rembrandt.

Pour les observateurs superficiels, Watteau n'a pas beaucoup l'air d'adhérer à la nature. C'est pourtant là son suprême mérite, avec le sentiment de l'élégance, un esprit subtil et délicat.

N'allait-il pas, le jeune mélancolique, regarder et dessiner dans les environs de Paris, toutes les fois qu'il en avait le loisir? Quand la maladie eut attaqué ses forces vitales, où donc eut-il l'idée d'aller se raviver? A la campagne, au bord de l'eau, en pleine nature. Et quelle innombrable quantité d'études n'a-t-il pas laissées, toutes, même les moindres traits, accentuées avec une passion pénétrante! On le voit bien, qu'il aimait la nature, dans ses paysages mystérieux et poétiques, dans ses ciels éblouissants de lumière, dans la désinvolture incomparable de ses figurines aux extrémités si fines et si agiles, dans la couleur exquise des carnations de ses femmes, dans la combinaison prestigieuse des nuances de ses étoffes, dans l'harmonie de ses effets d'ensemble. Et, chose inexplicable! quoiqu'il parte ainsi directement de l'observation et de l'amour de la nature, il arrive pourtant à un dessin extrêmement maniéré, à des formes presque impossibles, à des mirages de coloris comme on n'en voit guère. Mais cela est arrivé aussi à quelques autres artistes de génie, à Rembrandt, par exemple, et à Velazquez, qui sont à la fois très-fantastiques et très-réels. C'est un des mystères de la peinture chez certains coloristes privilégiés.

L'exposition du boulevard a rassemblé neuf Watteau, et même onze, suivant le catalogue. Le Louvre n'en a qu'un seul: un chef-d'œuvre, il est vrai. Mais, au boulevard, on peut compter aussi plusieurs chefs-d'œuvre, en des genres différents: *le Rendez-vous de chasse* (à M. de Morny), *le Gilles* (à M. Lacaze), et, comme qualité et pureté, *l'Indifférent* et *la Fînette*, deux petits pendants que posséda madame de Pompadour.

Le Rendez-vous de Chasse, gravé par Aubert, a passé dans le cabinet Racine du Jonquoy; son pendant, *les Amusements champêtres*, gravé par Audran, était autrefois dans les collections de Vaudreuil et de Montalot. Ces deux tableaux, réunis dans la galerie Fesch, furent payés 5,000 écus romains (environ 30,000 francs) à la vente publique, par M. Horsin-Déon, qui, peu après, les revendit ensemble à M. de Morny 45,000 francs. Depuis, *les Amusements champêtres* furent cédés à lord Hertford; et ils ont paru à l'exhibition de Manchester, où le propriétaire en aurait refusé, dit-on, plus de 2,000 guinées! Nos deux Watteau, de 30,000 francs en 1845 valent aujourd'hui bien plus de 100,000 francs!

La progression des œuvres de ce maître a été prodigieuse, si l'on recherche les prix depuis trente à quarante ans : le plus beau Watteau de la collection de M. Thomas Baring, à Londres, *la Fête de Village*, fut acheté jadis 10 francs! par M. Carrier, qui le donna à son maître, M. Saint, puis vendu 1,200 francs à la vente Saint (en 1847), puis 12,000 francs en Angleterre; il vaut bien davantage aujourd'hui.

Des Watteau le cours tiendra, car c'est un maître de première qualité en son genre. Mais ses imitateurs ont monté à un taux excessif et qui tombera.

Ces prévisions ne sont point arbitraires; elles reposent sur la *valeur* essentielle de l'objet lui-même comme création d'art. La mode a beau fausser un moment l'équivalence financière de la valeur réelle, elle ne saurait changer le rang d'un maître dans la hiérarchie artiste. Au commencement du XVIII^e siècle, Rembrandt s'est vendu parfois, en Hollande! 10, 20, 40 florins : il vaut maintenant 10, 20, 40,000 francs, et bien davantage pour certaines œuvres. Rembrandt, Aalbert Cuijp, Hobbema, d'autres encore qui ont eu des ascensions subites, ne redescendront plus. Le dernier mot de la postérité est dit sur eux, comme sur Raphaël, Corrége ou Titien.

N'est-il pas singulier qu'une juste appréciation de la peinture française ait tant de peine à s'établir et à demeurer? Cela tient, nous le croyons, à ce qu'il n'y avait point jusqu'ici de *marché* européen pour l'école française, ballottée seulement par le flux et le reflux du goût national, si mobile. A présent, les maîtres admis dans la circulation universelle ne dépendront plus de la fluctuation des systèmes pittoresques. L'Académie prononcerait de nouveaux anathèmes contre Watteau et parviendrait encore à égarer le sentiment public en France, que Watteau serait recueilli et glorifié en Angleterre. Il n'a plus à craindre la dégradation, mais seulement la déportation.

Le Rendez-vous de Chasse est une grande composition (6 pieds sur 4)

très-riche, avec une douzaine de figures, des chevaux, des chiens, du gibier mort, de hauts arbres et un ciel comme les ciels de Rubens, dans les paysages qu'il se donna le plaisir de peindre lui-même. Clairière de forêt, largement percée sur l'horizon, et, tout au beau milieu, deux jeunes couples assis; l'une des femmes, en rose, est de profil à droite; l'autre, en bleu tendre, est vue de dos : Watteau tourne souvent ses femmes à l'envers, pour montrer des chignons charmants et la naissance des cheveux dans la fosse du cou. Ah! qu'elles sont bien placées là, ces deux chasseresses d'occasion, en robes de soie miroitantes, pour recevoir la lumière et former le joyau central de cette peinture précieuse!

Au second plan de la clairière, on aperçoit encore deux autres couples qui s'égarèrent sur le bord de la forêt. Watteau n'est pas comme les dieux : il ne « se réjouit pas de l'impair », et c'est peut-être d'après ses tableaux qu'on a inventé le refrain : « Ah! qu'on est bien, quand on est deux! »

La grande futaie occupe toute la droite de la composition, mais, en avant des arbres, dans une douce pénombre, est un groupe principal : ils sont trois pour le moment, une jeune femme, en jaune, qui arrive sur un cheval gris pommelé, vu de croupe, et deux gentilshommes qui s'empresent pour la recevoir dans leurs bras ; lequel des deux choisira-t-elle pour aller converser aussi sur le gazon?

Près du cheval pommelé sont attachés deux autres chevaux : l'alezan tourné de profil n'est pas heureux de dessin, ni même de couleur; c'est l'endroit faible du tableau.

A gauche, au milieu de halliers, se repose, tout seul! un jeune chasseur, tenant à la main son fusil. Il vient sans doute de tuer le lièvre et des oiseaux suspendus à des branchages. Ce lièvre est merveilleux et digne de Chardin ou de Jan Fyt. Cinq chiens de chasse se groupent du même côté. Il y a encore, çà et là, deux ou trois autres figures de chasseurs avec des fusils.

M. de Morny est aussi l'heureux propriétaire du délicieux Watteau gravé sous le titre : *la Famille*; il y a, en effet, une fillette ajoutée au couple habituel. Mais ce qu'on voit surtout, c'est la femme, toute vêtue de soie jaune, assise de profil à gauche, sur une espèce de tertre, dans la campagne; de l'homme, étendu sur le terrain en pente, on ne voit que la tête et les épaules, par derrière, en raccourci; entre eux deux est la petite fille. Pour fond, des arbres qui montent de chaque côté, et au milieu une percée de ciel. Ce haut de la peinture est un peu frotté, malheureusement. Mais que la robe jaune de la femme est d'un beau ton à la Véronèse! et que la tête est énergiquement dessinée et modelée dans son extrême finesse! On y reconnaît un des modèles affectionnés de Watteau,

et qui passe pour être madame de Julienne, la femme de son ami, — et son amie. C'est le même type que dans la superbe *Naiade*, à mi-corps et sans draperie, la seule figure nue, de grandeur naturelle, qu'eût Watteau ait peinte, à ce que je crois. Cette *Naiade*, appartenant à M. Barroilhet, paraîtra sans doute à notre exposition, qui se complétera bientôt avec d'autres œuvres rares et peu connues du public.

A M. de Morny appartient encore un tout petit tableau, intitulé, au catalogue provisoire : *le Repos dans la campagne*, mais gravé sous le titre : *l'Amour paisible*. Une demi-douzaine de figurines en miniature, assises au milieu d'un paysage accidenté et borné par des montagnes. Par quelles fatalités ce bijou merveilleux a-t-il été dénaturé, et usé si cruellement, qu'on a dû le retravailler dans toutes ses ciselures, refaire les têtes, et les pieds, et les mains, qui n'ont plus rien de leur délicate perfection primitive ! Hélas ! il n'y a point d'orfèvre assez habile pour restaurer les bijoux de Watteau !

Le quatrième Watteau porté au nom de M. de Morny, sous le titre *la Danse vénitienne*, est un Pater. Ce sujet a bien été peint par Watteau et gravé comme tel par Scotin, sous le titre *les Plaisirs du Bal* ; et l'original de Watteau est aujourd'hui à la galerie de Dulwich College, près Londres, sous le titre *le Bal champêtre*, n° 210 du catalogue, qui malheureusement ne donne pas les dimensions ; mais, autant que je me le rappelle, le tableau de Dulwich Gallery est plus grand que le tableau de M. de Morny.

Il suffit d'un coup d'œil sur *la Danse vénitienne* pour restituer cette peinture à Pater : le caractère du dessin peu volontaire, la touche légère et faible, la couleur superficielle, tout est de lui ; en copiant son maître, il a même changé les types des têtes, retroussé les nez à sa façon et arrondi les visages. La tradition de ce tableau est d'ailleurs décisive : il a passé à la vente Grammont, en 1775, comme Pater, 1,500 livres ; à la vente Blondel de Gagny, comme Pater « peint d'après Watteau, » 2,000 livres ; à la vente Landgraff, 1784, « *le Bal*, d'après Watteau, » 3,700 livres.

Ah ! voici Pierrot dans toute sa beauté, Pierrot dans toute sa taille, planté droit et roide, les deux bras ballants contre le corps ! Pierrot de pleine face, bien à l'aise dans son blanc costume qui flotte, sa tête malicieuse et souriante encadrée dans l'auréole de son chapeau souple, au bord retroussé. On dit que Watteau n'a jamais peint d'autre figure entière, de grandeur naturelle ; c'est dommage, car il les peint aussi bien que les peignaient Rubens ou Véronèse.

Pierrot n'est pas seul ; il précède la troupe de ses amis, qui s'en vont — quelque part se promener dans la campagne. Le premier il a escaladé

une éminence de terrain sur laquelle il fait statue; mais, derrière lui, à droite, une femme de profil (Sylvie), un homme en veste et toque rouges (Mezzetin), et un autre compagnon, montrent déjà la tête et le haut du torse. A gauche, arrive aussi le bon Docteur sur son âne, et il rit, et il souffle, et il se hâte pour rattraper son ami Pierrot.

Ce n'est pas commode de peindre une figure toute blanche en plein air. Les blancs de ce costume de Gilles sont merveilleux. Il est vrai que les tons vaillants des personnages qui apparaissent à la hauteur des chevilles de Pierrot, les rouges vifs du Mezzetin, les noirs profonds du Docteur, assurent la valeur relative de ces blancs sur le fond de ciel clair.

L'ampleur et la solidité de l'exécution surprennent aussi, dans cette peinture hors des proportions habituelles au maître. Presque tous les peintres de figurines se sont perdus quand ils ont voulu risquer les figures de grandeur naturelle; chez les Hollandais, par exemple, Metsu, Berchem, Du Jardin et bien d'autres. Au contraire, les brosseurs de grandes compositions sont admirables lorsqu'ils s'amuse avec de petits personnages, Frans Hals, par exemple, dans ses portraits de la dimension de ceux de Terburg. L'incomparable ciseleur Benvenuto Cellini est assez ordinaire dans sa gigantesque statue du Persée, tandis que Michel-Ange aurait pu faire les sculptures d'un vase ou d'un bijou. Il y a je ne sais quelles limites entre les différences des proportions, et qu'il est très-difficile de franchir du côté où les images grandissent. Poussin, habitué aux petites figures, n'est pas si bon dans son *François-Xavier* (n° 434 au Louvre) que dans ses *Bergers d'Arcadie*. C'est le signe qu'on est très-artiste quand on peut faire également bien toutes les proportions. Chardin aussi a ce mérite-là, comme Watteau.

Le *Gilles* provient de la collection de M. de Cypierre, qui avait réuni, en si beaux exemplaires, Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, et d'autres maîtres du XVIII^e siècle. Nous retrouverons encore ici plusieurs tableaux de cette vente célèbre, par exemple *le Toton* de Chardin.

L'Indifférent est la contre-partie du *Gilles*. Il est pareillement debout, de face, mais il a les bras étendus horizontalement en balancier, comme quelqu'un qui va faire une pirouette, et la figure entière n'a pas 20 cent. de haut. Oh! le gentil danseur, avec son petit crispin rosâtre, doublé de bleu tendre, sur une veste d'un bleu enverduré! culotte pareille, et des bas roses; le chapeau à bord retroussé, dans les verts fins du costume, qui joue ainsi sur deux tons d'une extrême délicatesse. A gauche, un fond d'arbres, toujours entre le vert et le bleu; à droite, un fond de soleil couchant, dans des roses argentins qui répondent au petit manteau et aux bas de soie. N'est-il pas singulier que les feuillages et le ciel soient

peints avec la même pâte qui miroite sur le costume? Tout le prestige est dans ces nuances brisées, innommables, qui se pénètrent mutuellement, se reflètent, s'accordent, et produisent une harmonie très-simple et en quelque sorte monochrome, mais extrêmement distinguée et rare.

Le même phénomène s'observe aussi dans *la Finette*, et peut-être avec encore plus d'intensité. Elle est assise, presque de dos, mais la tête retournée de trois quarts. Son bras gauche tient une mandoline dont on n'aperçoit que le manche. Sa longue robe traînante est d'un gris perle à reflets roses et argentins, du même ton que le ciel où se couche le soleil et que l'entourage de paysage très-fantastique! Watteau est de ceux qui peignent la couleur de l'air et non la couleur des objets, et c'est pourquoi leur couleur — la lumière — est indescriptible. Il y a des tableaux de Rembrandt et de Velazquez dont il est absolument impossible d'indiquer, par des mots approximatifs, la couleur dominante.

Pourquoi ces deux adorables figurines s'appellent *l'Indifférent* et *la Finette*, je n'en sais rien et ça m'est égal, et je ne l'ai point demandé à M. Lacaze qui doit bien le savoir. Peut-être ont-elles été ainsi baptisées sur la gravure d'Audran ou sur l'eau-forte de Boucher.

Le quatrième Watteau de la collection Lacaze est intitulé *l'Heureuse chute*. Soit. On devine bien que cette jolie femme blonde, mi-renversée, doit avoir les « talons courts, » ainsi qu'on disait, au xvi^e siècle, des dames faciles à la renverse. Elle aura trébuché contre quelque brin d'herbe ou quelque fleurette, et son ami qui l'accompagne l'aura un peu aidée à tomber. Elle a pourtant l'air de chercher à se redresser, et sa petite main gauche appuyée sur le gazon se crispe nerveusement. Elle est vue de dos, et son cou de cygne — avec Watteau il faut reprendre parfois les vieilles images de la langue pompadour — sort d'un corsage lilas tendre. Le jeune homme, penché vers elle, est vu de face, et leurs deux têtes rapprochées se découpent sur un ciel azuré, un peu vif de ton. Ce fond du tableau semble dépouillé de quelques glacis primitifs qui devaient adoucir la transition de ces bleus du ciel au vermillon éclatant sur le visage du jeune homme.

Un huitième Watteau appartient à M. Richard Wallace. Nous tenons, cette fois, Arlequin et sa bonne amie Colombine. Ils sont assis à l'écart, pendant que les camarades de la troupe font de la musique. Colombine a une robe, la plus belle du monde, dans des tons safran d'une haute fantaisie. Arlequin le bigarré doit être fou de couleur, et il n'est pas étonnant qu'il fasse la cour à une jolie fille si heureusement parée. Que lui conte-t-il, avec ses gestes indiscrets et ses mouvements serpentins? *L'Indis-*

cret est le titre que porte le tableau dans le catalogue, mais je crois qu'il a été gravé sous le titre : *l'Amour badin*.

Le neuvième Watteau, *les Artistes de la Comédie italienne*, appartient à M. James de Rothschild. Pierrot encore, et le Docteur; Sylvie et Colombine, et Léandre. Ces figures ne sont pas de très-belle qualité; elles ont perdu, par des hasards quelconques, la fleur de l'exécution, ces accents subtils de la touche particulière à Watteau, si ce n'est dans le personnage de gauche, dont la petite main avancée tient une mandoline. Tout le haut du tableau, un ciel lumineux entre des groupes d'arbres qui s'élancent de chaque côté, est très-poétique et heureusement d'une bonne conservation.

On attribue encore à Watteau — pour faire les onze avec le *Pater* de M. de Morny — une excellente peinture, *Clytie adorant le soleil*, qui a souvent passé pour Watteau, mais qui n'est pas de lui, à notre avis. Le type de la tête, le caractère du dessin, dans les mains surtout, la qualité du ton un peu rougeâtre, se rapprochent de François Lemoine; on y remarque aussi un détail assez particulier à ce maître, le contour du dessin tracé par une ligne de brun-rouge. Dans la couleur du ciel, dans certaines adresses de la touche, on retrouverait cependant assez Watteau. Comment expliquer tout cela? Ces artistes du XVIII^e siècle se sont quelquefois pastichés les uns les autres. Il n'est guère probable que Watteau, qui mourut avant que Lemoine, un peu plus jeune que lui, fût devenu célèbre, ait imité la manière de Lemoine, tandis que celui-ci peut avoir imité le peintre si recherché des amateurs contemporains. Mais, qu'on donne cette belle œuvre à Lemoine ou qu'on la laisse à Watteau, elle est de premier rang dans l'école du XVIII^e siècle.

Il est regrettable qu'on n'ait pas recueilli une collection de dessins de Watteau, qui sont si expressifs et si savants, et qui eussent fait à merveille parmi les pastels de Latour et les superbes fusains de Prud'hon. Depuis l'ouverture de l'exhibition, on a seulement récolté deux feuilles d'études, appartenant à MM. de Goncourt.

Lancret a quatre tableaux :

La Comédie italienne, composition presque analogue au Watteau de M. de Rothschild, avec Pierrot au milieu; — *le Gascon puni*, intérieur avec quatre figures représentant la fable de La Fontaine; toujours à M. Lacaze, et à compter parmi les meilleures productions du maître; — *Le Repos près de la fontaine*, deux petits couples dans un parc; riche architecture autour de la fontaine, ombragée de grands arbres; le dessin des figures est bien faible, la touche est bien ronde dans le paysage, l'ensemble est bien rouge et bien mou : est-ce à Lancret qu'il faut reprocher cela?

Le quatrième Lancret, un *Joueur de basse*, appartenant à M. Burat, est évidemment un portrait. Ici, plus de caprice dans les ajustements : un costume brun tout simple, une perruque poudrée ; — plus de contorsions dans la tournure : une pose modeste et sans frimes ; — la tête un peu penchée de côté, comme fait un musicien qui s'écoute ; le visage un peu creusé et la physionomie mélancolique ; un drôle de nez, *bisauté* à la pointe. Que ça ressemble à Watteau ! C'est lui, bien sûr. Lancret l'aura peint, dans le temps où ils étaient amis, avant qu'une sorte de rivalité bien superficielle les eût brouillés, mettez vers 1715 ; le joueur de basse a l'air d'avoir environ trente ans, qui était l'âge de Watteau à cette date.

De plus, si l'exécution en général paraît bien de Lancret, dans sa manière la plus soignée et à la fois la plus large, quelques parties, par exemple la main droite et le poignet sortant de sa manchette blanche, pourraient être de Watteau lui-même. C'est très-concevable, si le portrait est le sien. Watteau fut toujours à l'état de maître vis-à-vis de Lancret, qui avait six ans de moins que lui, et il est naturel qu'il ait mis sa griffe — à sa main, — ou à d'autres endroits de la peinture, pour y ajouter ces réveillons et ces finesses qui caractérisent spécialement sa pratique.

Il est bon que chacun dise son idée à l'aventure sur les œuvres intéressantes et qui ne paraissent pas encore définitivement classées comme il faut. Nous consignons donc ici ces observations, pour qu'on en fasse ce qu'on voudra.

Huit *Pater*, et tous de fine qualité :

Deux petits pendants, à M. James de Rothschild : *la Cueillette des roses* et *le Musicien*, cinq figures dans chacun, sur des toiles qui n'ont pas un pied de large ; c'est clair, spirituel, distingué.

Une *Assemblée galante dans un parc* (à M. de Morny), composition très-importante pour le maître (2 pieds de large environ) ; il y a des musiciens, des danseurs, des promeneurs et — des amoureux ; il y a des fontaines, des statues, des fleuves, des arbres, et des montagnes au fond.

La Levée du camp, autre tableau de même dimension à peu près et d'égale importance, sauf coquetterie des sujets ; appartenant à M. Van Cuyck ; il y a des chevaux, une charrette, une tente et des groupes adroitement disposés. A gauche, en bas, est la signature : PATER. Si elle n'est pas apocryphe, c'est rare.

Autre *Assemblée galante*, dix figures : les artistes de la Comédie italienne, cette fois, qui vont déjeuner en plein air. Collection de M. Lacaze, qui n'a que des exemplaires de choix.

Autre *Repas dans la campagne*, avec un domestique en Turc, qui porte des rafraîchissements. A M. Henri Didier.

Restent deux pendants, qui ont été séparés par le hasard : *la Toilette*, à M. Lacaze ; *le Bain*, à un amateur — de haute volée. Ces deux scènes d'intérieur ont été gravées, je crois, sous d'autres titres.

Dans *la Toilette*, toutes ces petites poupées sont délicieuses, surtout la femmelette à gauche, en jupon vert, et celle qu'on voit de dos, à droite, en robe d'un rouge vif.

Pour *le Bain*, il faut dire que la composition n'appartient pas à Pater, bien que la peinture soit parfaitement de lui. La composition est de Watteau, et le tableau original fut peint par Watteau pour la famille d'Arenberg, ainsi que *le Bain rustique*, gravé par Chardon ; son titre consacré est : *la Surprise au bain* ; on appelle encore ces deux pendants de Watteau : *le Bain froid* et *le Bain chaud* ; ils ont 46 centimètres et demi de hauteur sur 55 centimètres et demi de largeur. On les conserve toujours à l'hôtel d'Arenberg, non pas dans la galerie des tableaux, ouverte aux visiteurs, mais dans les appartements privés, — sans doute à cause de la liberté du costume des baigneuses.

En copiant Watteau, Pater a fait quelques variantes de détail, et, comme le Watteau de l'hôtel d'Arenberg est presque inconnu, nous reproduirons la description que nous en avons donnée dans le catalogue de la *Galerie d'Arenberg*. On appréciera ainsi les différences entre le tableau du maître et celui de l'élève :

« Intérieur de boudoir, très-coquet, avec un fond de lambris à niches cintrées et sculptées, dans l'une desquelles une fontaine (Pater a mis des cartouches, avec des portraits surmontés de couronnes) ; à droite, une toilette élégante, surmontée d'une glace ; à gauche, un divan et un pliant.

« Au milieu, une jeune femme sort du bain ; elle est toute nue, assise sur sa baignoire (la baigneuse de Pater n'a encore qu'une jambe hors du bain), et vue de face ; un peu en arrière à droite, une soubrette debout, de profil, en corsage gris tendre, présente à sa maîtresse une fine chemise ; à gauche, une autre soubrette, en rose, se penche, tenant à la main une draperie ; en avant, une servante accroupie, vêtue en paysanne, glisse des mules de Cendrillon sous les petits pieds de la femme nue. C'est le groupe principal (il y a quelques changements dans les attitudes des soubrettes de Pater).

« Au premier plan, une troisième soubrette, en robe bariolée, rouge et citron (robe rouge uni chez Pater), prend des boîtes de senteur sur la toilette. Du même côté, à droite, dans l'angle du fond, en pénombre, une quatrième *meschine* soulève indiscrètement le rideau d'une fenêtre, et,

derrière la vitre, on aperçoit la tête curieuse d'un jeune amoureux¹. »

Pensez qu'il y a une incommensurable distance entre l'œuvre de Watteau et celle de Pater ! Watteau est un grand peintre, outre qu'il est inventeur et original ; Pater n'est qu'un copiste, un enlumineur lesté et gentil. Les petites babioles qu'il imite de Watteau n'ont d'intérêt qu'à la condition d'être imprégnées d'art ; j'entends à la fois dans le style ou le caractère et dans la qualité de l'exécution. N'est-ce pas là ce qui fait que les Hollandais comme Brouwer, Ostade, Steen, de Hooch, Terburg, Metsu et autres sont des maîtres et que leurs œuvres si simples ou si triviales existent cependant, à juste titre, à côté des nobles œuvres de l'art italien ?

Voyant les raffinés exalter quelques peintres du XVIII^e siècle, Watteau et Chardin par exemple, et à un autre degré Boucher et Fragonard, voilà que la foule des amateurs, croyant agir dans le même sens, a soulevé jusqu'à une hauteur démesurée la plupart des peintres de la même école. Parce que Watteau vaut 10,000, 25,000, 50,000 francs, ce n'est pas une raison pour que Pater en vaille la moitié. La réhabilitation de l'école du XVIII^e siècle concerne les maîtres uniquement, et la hausse factice de leurs imitateurs ne sera que passagère. Chardin n'est pas encore à son prix ; Pater, Lancret et bien d'autres sont au delà, car leurs œuvres sont des objets de luxe plutôt que des objets d'art. La hiérarchie légitime n'est pas encore bien réglée parmi ces nouveaux ressuscités. Plusieurs exhibitions comme celle du boulevard aideraient à déterminer les places qui appartiennent à chacun d'eux. Il faut espérer que cette exposition sera la première d'une série où nous verrons successivement tous les trésors que renferment les collections particulières, non-seulement de Paris, mais de la France.

W. BÜRGER.

1. *Galerie d'Arenberg*, p. 478. 4 vol. in-48, Bruxelles et Leipzig. 1859.

(La suite au prochain numéro.)

LE MUSÉE CORRER¹

Le premier jour de janvier, l'année 1830, Teodoro Correr, Vénitien et l'un des derniers en ligne directe de cette illustre famille patricienne qui donna à l'Église un pape et à la sérénissime république de Venise de nombreux capitaines de guerre, des procureurs de Saint-Marc, des sénateurs et des ambassadeurs pendant le cours de tant de siècles, Teodoro Correr, dis-je, fit un testament. De *manu propria*, il léguait à sa patrie vénérée le gage précieux du persévérant amour que, dans sa longue carrière, il avait partagé entre les œuvres d'art et les objets de ce culte qui, depuis peu d'années, a été définitivement et judicieusement consacré sous le nom de Curiosité. Ce gage précieux est le musée où la Venise du passé est si heureusement représentée par la variété et le genre de ces choses aux formes tantôt délicates et pures, tantôt bizarres et maniérées, mais originales toujours, qu'elle excellait à produire. Le *Museo Correr* est donc spécialement, entre tous les musées, un musée vénitien, non pas seulement en raison de la qualité vénitienne de son créateur et par celle du lieu qu'il occupe, mais bien plus encore par l'origine essentielle et par le caractère des principaux objets qu'il renferme.

Jusqu'à présent, cette collection charmante était restée privée de ce qu'on pourrait appeler le *livre d'or* indispensable à toute collection sérieuse, je veux dire un catalogue assez raisonné pour que le lecteur comprenne rapidement que le bon sens dans la critique et le goût vrai dans l'art y ont eu le pas sur les ridicules bavardages et les sottises exclam-

1. *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, scritta da Vincenzo Lazari. 4 vol. in-8°.

mations de la réclame : ce livre d'or qui lui manquait est sorti récemment des presses vénitiennes ; nous en devons l'œuvre au conservateur actuel du musée, à M. Vincenzo Lazari, sous le titre de : *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*. L'érudition et l'étendue des notes, l'autorité des sources invoquées, la clarté et l'ordre des divisions par genres d'objets, la sûreté des aperçus historiques précédant chacune des séries, sont les qualités premières de ce catalogue qu'il faut regarder comme un bon livre, et de telles qualités sont assez fortes par elles-mêmes pour valoir à l'ouvrage qu'elles distinguent, l'attention des maîtres et des amis de la curiosité.

La biographie et l'éloge du fondateur ouvrent le livre, et c'est justice ; mais elles n'ont rien d'exagéré, grâce au sens très-droit du biographe, qui, à ce titre, ne s'est pas cru contraint à voir un demi-dieu ou un héros des temps antiques dans le personnage qu'il n'avait, en effet, à montrer que comme un amateur accompli et un parfait honnête homme, capable de former une collection d'élite dans un double but de satisfaction personnelle et de générosité patriotique. Teodoro Correr était, en effet, un de ces hommes dont l'esprit n'est pas de nature à fournir plusieurs carrières ; il n'aurait assurément jamais su être général et amateur à la fois, ou ministre et collectionneur, et sans contredit aussi il était plutôt fait pour être amateur et collectionneur que pour être général ou ministre : il en a donné une preuve notable lorsque, comprenant son insuffisance ou son peu de goût pour le mouvement des affaires, comme pour les manèges de la politique, il prit le vêtement d'abbé dans le but de se facilement éviter tout accès aux charges d'État où l'appelait sa naissance. La république, en effet, depuis un temps immémorial, avait toujours exclu du traitement de ses affaires les moindres comme les plus grands hommes d'église, leur abandonnant volontiers tout, hormis l'usage de la politique. Or, comme une de ses lois fondamentales voulait que tout patricien, dès l'âge de vingt-cinq ans, dût payer de sa personne et répondre effectivement aux destins de l'élection pour l'emploi des charges, le seul moyen d'échapper à cette volonté d'État consistait à être d'église, prêtre, moine ou abbé. Teodoro Correr, dont toute l'ambition était celle du repos, se fit donc abbé, et il en prit les insignes en 1780 : il était né en 1750. Du jour où le patricien Correr fut l'abbé de ce nom, toutes ses facultés et ses aptitudes furent au service de ses goûts favoris : il n'eut plus qu'une idée, celle d'une collection ; plus qu'un but, celui d'une collection, et jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans il voua à cette idée et à ce but les moyens d'action et d'acquisition dont il était capable. Ainsi fut formé le musée Correr, légué à la commune de Venise par son fondateur,

le 1^{er} janvier de l'année 1830. L'abbé collectionneur avait-il pressenti l'heure de sa fin? Ce qu'il y a de certain, c'est que la mort du testateur suivit de près l'acte testamentaire, car le 20 février de la même année trépassa cet homme de bien. « S'étant ainsi élevé, dit M. Vincenzo Lazari, le plus noble monument qu'il soit donné à un homme de se destiner à lui-même sans jactance ni vanité; prévoyant, en effet, que l'extinction de la branche directe de sa famille ne tarderait point à s'accomplir, il prit des dispositions dernières pour garantir la perpétuelle sauvegarde des choses qu'il avait recueillies, et fonda dans sa propre résidence un *istituto di arti belle e di antichità*, à l'entretien et à l'embellissement duquel il consacra tout son avoir; spécifiant dans ce but des honoraires à un conservateur élu et une paye fixe à un gardien, à un économe et à quelques gens de service, établissant que deux jours par semaine seraient réservés à l'accès du public, et confiant ce monument pour toujours à l'unique protection de la municipalité de Venise. Ce fut donc pour accomplir la volonté du testateur que la commission municipale de la ville préposa à la direction du musée Correr, en 1835, le comte Marc Antonio Corniani degli Algarotti, et, à la mort de ce dernier, l'homme de lettres et de goût Luigi Correr. » Ce second directeur ayant cessé de vivre en 1850, la municipalité de Venise sut rendre hommage au talent et à la science par le choix qu'elle fit de M. Vincenzo Lazari, directeur actuel, et le premier auteur d'un classement définitif du musée confié à ses soins.

C'est sur la paroisse de San-Giovanni decollato (autrement dit en dialecte du lieu San-Zuan degola), rive gauche du Canal Grande, qu'il faut chercher la Raccolta Correr. Elle remplit aujourd'hui les diverses salles de la modeste résidence qui y fut élevée sur les ruines de l'ancien palais de l'illustre famille de l'abbé patricien Teodoro. Les divers trésors de cette collection se répartissent en tableaux, en majoliques de Faenza, de Gubbio, d'Urbino, de Casteldurante, de Venise, de Pesaro, de Castelli et de fabriques incertaines, en porcelaines de Saxe, de Chine, du Japon et de Venise, en cristaux de Murano, en mosaïques, en émaux sur cuivre, en nielles, en pierres gravées, en œuvres d'ivoire, en ouvrages de matières variées, en sculptures sur bois, en meubles rares, en orfèvreries, en bronzes, en damaschines, en armes, en marbres, en terres cuites, en médailles, en manuscrits et en gravures. Souvent on s'est étonné de la variété des objets (plus encore que de leur nombre) réunis de son vivant par le créateur de la collection; mais à mon sens on s'étonnerait moins si on se reportait à l'époque de l'histoire de Venise où l'abbé monta les premiers degrés du temple de la *curiosité*. En peu de mots j'expliquerai ma pensée : c'est d'ailleurs de l'histoire toute pure.

Y eut-il, en effet, jamais un moment plus favorable pour la variété, et le choix, et l'abondance, et l'occasion de trésors capables de satisfaire les désirs et les recherches d'un curieux? Que n'a-t-il vécu dans ces temps le dévoué Sauvageot, cet honnête homme et ce gourmet laborieux dans les choses d'art! N'était-ce pas en 1780, que notre abbé Correr jeta les premières bases de son délicat édifice, et n'était-ce pas à Venise? Venise qui avait été par excellence, depuis la fin du ^{xiii}^e siècle, la place de l'Europe où s'étaient fabriqués et où étaient parvenus de toutes parts, tant de l'Orient que de l'Occident, les plus curieux produits de l'art au service de la fantaisie et de l'invention; Venise où, pour les goûts fastueux et merveilleux que déployaient dans leurs demeures les richissimes patriciens et les premiers négociants du monde, les objets du plus simple usage étaient des objets d'art assouplis aux mille caprices d'une forme sans cesse heureuse? Quelle n'était pas la renommée de l'orfèvrerie, de la verrerie, de la serrurerie vénitiennes, sans parler de ces délicieux ouvrages de broderie au point, sans parler de l'invention de ces nombreux riens que les puissants de nos jours couvrent d'or pour le plus grand air de leurs cabinets et pour la plus fine élégance des boudoirs de leurs femmes! Venise et Florence, ces deux perles de l'Italie artiste, ne furent-elles pas, pendant près de deux siècles, les deux entrepôts du monde où arrivaient, en fait de meubles, de bijoux et autres choses de suprême luxe, les commandes des souverains, des grands seigneurs et des grands marchands? Que ne s'était-il pas amassé d'ailleurs, — aujourd'hui encore nous en avons des preuves dans les débris qui ont survécu aux agitations des temps, — que ne s'était-il, dis-je, amassé dans ces demeures magnifiques, où depuis les splendides tentures de brocart d'or marié au velours, dites *soprarizi*, jusqu'aux marteaux et aux poignées de bronze des portes, où depuis les sièges et les fanaux des vestibules jusqu'aux stucs, aux boiseries et aux décorations des plafonds, tout respirait et révélait le travail heureux dans l'invention, heureux dans le goût, heureux dans la forme, et sans dissimulation dans le choix de la matière première. Sans vouloir médire des choses de mon siècle, sans méconnaître ses admirables efforts et ses prodigieux succès pour augmenter et faciliter le bien-être de toutes les créatures de Dieu, je n'en crois pas moins pouvoir dire, me renfermant dans mon égoïsme de curieux : Fortunée l'époque où le carton-pierre ne singeait pas le bronze, où des pâtes impossibles et dégoûtantes n'imitaient pas les habiles fouillements et les adroites pénétrations du ciseau! Ce n'est pas la galvanoplastie qui engendrera parmi ses ouvriers un Benvenuto Cellini. Y a-t-il de la vaillance à confier à des appareils mathématiques le soin de sculpter un métal qui lui-même n'est souvent qu'une

composition douteuse appelée à être le facile jouet de la moindre durée? L'industrie, malgré le cortège de ses innombrables tromperies, est la merveille des temps modernes; mais délivrée de ce cortège, quelle merveille ne serait-elle pas? Cherchez la réponse à Venise, à Florence et à Ferrare pendant le xvi^e siècle. Ce que Venise a fourni à la curiosité est immense et ne saurait être défini. Il n'y a donc point à s'étonner de la variété vénitienne des élégantes richesses du musée Correr; pour ma part, si j'avais à m'étonner à ce propos, je ne le ferais qu'en sens contraire et serais plutôt disposé à trouver surprenant que cette variété ne fût pas plus grande. L'abbé Correr, tout en suivant les traditions d'illustres Vénitiens amateurs, qui avaient fondé aux siècles passés des collections admirables, tels qu'un Bembo, un Domenico Grimani, un Loredan et un Farsetti, était une véritable exception, un *original* pour son temps. 1780 rappelle, en effet, une époque de corruption et de décadence pour Venise; ces brillants instincts qui, cent et deux cents ans auparavant, avaient mis en si beau relief le patriciat vénitien, dès lors appartenaient à l'histoire, et par conséquent n'étaient plus de ce monde. La période qui sépare l'année 1780 de l'année 1830 (période intelligente de la vie de Correr) nous représente une époque excellente, un âge d'or pour les curieux, les amateurs et les antiquaires. Venise fut alors la terre de Chanaan des *occasions*. La mollesse et les plaisirs, les insouciances et les désœuvrements, les intrigues innombrables, les jeux de hasard et les *ridotti* avaient abattu les esprits, gâté les cœurs, dominé les habitudes. Le besoin de l'étourdissement avait pris le pas sur le besoin de la gloire. Cette activité merveilleuse, qui avait fait de Venise une cité et des Vénitiens un peuple si fameux, était singulièrement tournée à l'état d'indifférence, et il faut avouer que vers 1795 et 1796, à la veille de la chute déplorable de la plus durable des républiques, l'art chez elle tenait beaucoup de sa politique, c'est-à-dire que, sauf quelques exceptions brillantes encore dans l'un et l'autre camp, il était au plus bas. Pour satisfaire toutes les recherches de la débauche, pour répondre aux dangereux instincts d'une insouciance coupable, le besoin d'argent était donc la première nécessité : au milieu de ce monde frivole, oublieux des ancêtres et de leurs titres à des gloires si variées, il est facile de se représenter la belle campagne que pouvait faire un amateur sérieux, prudent et expérimenté, inquiet des occasions, à l'affût des curiosités qui désertaient leurs vieux et vénérables abris, sous le pavillon trop peu fier de leurs nouveaux possesseurs, auprès desquels l'art et son culte étaient assurément choses et sentiments à fort bon marché. Les renversements politiques de 1797, conséquences inévitables d'une semblable décadence, furent

loin de mettre en hausse la valeur des objets que recherchait le collectionneur vénitien. Dans ce grand naufrage de Venise, que n'y eut-il à sauver pour qui, ainsi que Teodoro Correr, tenait prête la barque de sauvetage ! Sans doute, le plus grand goût, la critique la plus épurée, ne présidèrent pas toujours dans chacune des acquisitions du noble abbé ; mais il ne faut pas oublier que le but essentiel de Correr se résu-
mait dans une idée constamment vénitienne : le but était une *raccolta veneziana* plutôt peut-être qu'une *raccolta classica*. Ainsi se peut-on expliquer comment, lorsque la collection sortit, toute fraîche et sans examen, du testament du donateur pour entrer dans les mains du légataire, beaucoup de *bon* côtoyait beaucoup de médiocre. Le but tout vénitien du collectionneur est après tout une excuse honorable aux quelques défauts de son choix : je vois, d'après un passage de la préface de l'auteur des *Notizie*, que ce reproche n'a pas manqué d'être formulé souvent par quelques ultra-puristes ; mais assurément ce n'est pas nous qui nous en ferons l'écho, sachant très-bien que, même avant la minutieuse inquisition du directeur actuel, le très-bon grain dominait l'ivraie dans la *raccolta Correr*. Je prends hautement la défense de cet homme, dominé que je suis par le sentiment qui fut le mobile de la vie de ce généreux citoyen. N'a-t-il pas empêché, par l'active sollicitude de son culte, la disparition d'objets très-précieux qui seraient allés, au préjudice de l'honneur de Saint-Marc, enrichir quelques palais de la Grande-Bretagne ou s'enfouir dans quelque cabinet d'amateur à moitié mystérieux ou tout à fait jaloux ? Sans ce dévouement et ce soin, où ne seraient pas dispersés ces livres rares ou ces manuscrits uniques, mais révélateurs de la vie politique, ou privée, ou littéraire, ou artiste de la République sérénissime, formant jadis les bibliothèques de Giacomo Soranzo, du doge homme de lettres, Marco Foscarini et du cloître de San-Mattia di Murano ? Sous quelles vitrines, loin des lagunes vénitiennes, trouverions-nous les pierres gravées de la glyptothèque de Zanetti ? Quelles aventures eût courues cet inestimable médaillier du couvent *della Misericordia* à Padoue, peut-être l'un des plus remarquables qui soient, tant pour la surprenante variété des types que pour la parfaite conservation du plus grand nombre ? C'est d'ailleurs un beau titre à la mémoire publique que d'avoir créé avec ses seules ressources, dans un temps de désordre, de dispersion et de négligence, un refuge pour quelques trésors exceptionnels et quelques richesses d'une nature si peu vulgaire, que quiconque veut écrire l'histoire des arts et de la vie dans le passé à Venise, doit d'abord se faire l'observateur familier et attentif des choses de ce refuge.

Plusieurs circonstances récentes prouvent assez l'utilité de cette belle

donation, toute municipale. Telles collections, qui n'ont point d'héritiers dignes d'elles, ne trouvent-elles pas dans le Musée Correr un abri bien sûr contre la dispersion de l'enchère publique? Nous en avons eu des exemples dans ces derniers temps : la *raccolta Correr* n'est déjà plus seulement la *raccolta Correr*, mais, par suite de donations diverses, elle est là *raccolta* de plusieurs hommes de goût et de patience, qui ont fait, sinon dans des proportions égales, du moins avec autant d'ardeur, ce que fit M. Sauvageot. Aussi importe-t-il que la municipalité de Venise, augmente l'édifice de ce musée si précieux. Le *Fondaco dei Turchi*, cette ruine admirable, est trop voisin de la *raccolta* pour n'être pas quelque jour rélevée et entretenue au bénéfice comme à l'honneur des donateurs. Que des collections nouvelles se forment par suite de nouvelles donations, où les placera-t-on? C'est à peine si les salles actuelles suffisent aux richesses qu'elles doivent contenir. L'idée de l'adjonction du *Fondaco dei Turchi* au *Museo Correr* est excellente : le podestat Alessandro Marcello l'a eue, le podestat comte Bembo doit l'exécuter. S'il rencontre des obstacles, il doit les franchir. Que fera-t-on, si l'on n'a des salles prêtes à la recevoir, de cette autre inestimable *raccolta* qui, dit-on, doit échoir à la ville par la volonté généreuse du chevalier Cicogna, cet érudit de Venise, aussi profond que modeste, cet homme de bien par excellence, cet inappréciable auteur des *Inscrizioni Veneziane* et de la *Bibliografia Veneziana*? N'a-t-il pas consacré ses jours, ses heures, toute son activité et son intelligence aux choses qui sont de la curiosité vénitienne en histoire? Ne doit-on pas une hospitalité aussi prompte qu'honorable à cette collection Cicogna qui, ajoutée à celle de Correr, sera la fleur des possessions municipales? A des hôtes si recommandables, que l'on prépare donc une hospitalité digne d'eux.

Pour nous qui, depuis quelques années, recherchons singulièrement à pénétrer dans la Venise ancienne, et mettons une persévérance exclusive à ne rien méconnaître ni oublier sur ce champ qui, dans la politique comme dans l'art, nous semble si vaste, nous avons voulu proclamer dans cette Revue les ressources offertes aux études les plus séduisantes et les plus attrayantes une collection dont la renommée comme la valeur s'étend chaque jour, et que viennent de consacrer d'une manière si avantageuse les notices publiées par son savant et affable conservateur, M. Vincenzo Lazari.

J'ai dit les origines de ce musée ; il me reste maintenant à faire connaître avec quelque détail ses principales richesses.

ARMAND BASCHET.

LES DESSINS DE LOUIS DAVID



Le catalogue de la première vente des œuvres de David, en 1826, ne donne qu'une faible idée de la masse des travaux préparatoires qui avaient été accumulés par ce maître. Études, dessins, calques, croquis de toute espèce formaient une sorte d'encyclopédie des arts plastiques où se trouvaient des renseignements sur toutes choses : monuments de l'antiquité et de la renaissance, tableaux,

statues, bas-reliefs, tombeaux, médailles, sujets pittoresques choisis parmi les sites de la campagne de Rome, etc. Douze énormes cahiers¹, dont un, que j'ai compté par curiosité feuille à feuille, ne contient pas moins de cinq cents sujets différents, témoignent que le peintre ne négligeait rien. Quelquefois ce sont de simples croquis, informes aux yeux de l'observateur superficiel, mais offrant quelques traits concis, suffisants pour la mémoire de celui qui a déjà vu ou appris à voir. Ces cahiers se rattachent au séjour de David à Rome, époque de son initiation au grand art. C'est à peine si dans quelques études de chevaux et de cavaliers, d'après Van der Meulen et le Bourguignon, on peut entrevoir ses goûts d'adolescent. Les peintures seules montrent quelques traces des premières impressions qu'il reçut et l'influence du goût contemporain ;

1. Deux des cahiers (numéros 3 et 4) appartiennent à M. J.-L. David, petit-fils du peintre.

Deux numéros (7 et 9) sont au Louvre. M. le conservateur des dessins a eu la bonté de me les communiquer.

Deux autres numéros (10 et 11) sont chez M. Chassaingnolles, allié de la famille David. Les six autres sont dispersés.

dans les cahiers, il s'est déjà affranchi de tout lien avec le XVIII^e siècle. Quelques-unes de ses compositions célèbres y sont déjà en germe, et presque à chaque page on y remarque son goût vif pour l'antiquité. Outre ces in-folio, il y avait un ou plusieurs cahiers de croquis par chaque tableau; le livret de la vente en désigne un bon nombre.

Au milieu de tant de dessins qui représentent le côté intime de son œuvre, on ne tarde pas à découvrir des traits nouveaux qui ajoutent à l'ensemble de sa physionomie. Ce regain particulier aux dessinateurs dont l'œuvre est, en général, le résultat d'un travail réfléchi, longuement préparé, devient à propos de David une large moisson. Sans compter les matériaux dispersés dans les collections particulières, ce qui a été conservé par la famille, fière à juste titre d'un tel aïeul, est de nature à exciter un vif intérêt. Généreusement admis par elle à y chercher des éléments d'information, j'ai été de plus en plus attiré vers l'étude approfondie de ces archives, monuments de la grande réforme qui nous a valu de si belles pages. Dans le dépouillement de tant de cahiers, on rencontre, à côté des qualités habituelles de David, du naturel, même de l'abandon, et, ce qui est rare chez lui, quelques élans heureux vers la grâce. Tant d'œuvres, pour ainsi dire nouvelles, font sentir qu'il cédait beaucoup moins qu'on ne l'a dit aux inclinations académiques, et qu'il interprétait la nature à la fois avec énergie et simplicité, quand il ne se préoccupait pas d'opposer son art austère aux fantaisies maniérées et lascives de ses devanciers. Dès le début de sa réforme, David, on le sait, s'était donné pour idéal la recherche du beau et du vrai à la façon de l'antique; en même temps, continuateur de la tradition du Poussin, il aspirait à exprimer les idées révélées par la philosophie, en faisant de ses tableaux autant de livres ouverts.

L'art au XVIII^e siècle avait subi de tristes déviations : quoiqu'il eût trouvé beaucoup de charme et de variété dans les séductions de l'esprit et de l'élégance, au fond il était artificiel comme un décor d'opéra. En haine de ces écarts, David avait eu recours à un violent contraste; dans le but de remonter aux vrais principes, il avait accusé presque à outrance un système contraire à l'abandon, à la facilité, au caprice. Comment s'étonner, dès lors, qu'il ait été inévitablement entraîné à exagérer son système? Si quelques-unes de ses œuvres pèchent par la roideur, par le défaut de mouvement, c'est qu'il avait toujours en vue de détruire un art maniéré en affirmant sans cesse la science logique du dessinateur. La nécessité d'une mission si noble et si utile ne me parut jamais plus évidente que le jour où je visitai, il y a quelques années, le pavillon de Luciennes, séjour de madame Dubarry avant la Révolution. Avant qu'il

eût été défiguré par une velléité de propriétaire, ce pavillon, œuvre de Ledoux, offrait au dehors les belles lignes et les délicatesses de l'ordre ionique, mais l'intérieur était consacré à l'art des fêtes galantes et présentait un ensemble décoratif propre à surexciter les sens par l'étalage de voluptueuses frivolités. En quittant ce pavillon où je venais d'évoquer un monde de poètes, d'artistes et de beaux-esprits, je crus voir, aux dernières lueurs d'un long crépuscule d'automne, ces fantômes entourer la maîtresse du lieu qui m'apparaissait sur les marches du péristyle dans un piquant déshabillé, telle que la représente madame Lebrun dans ses mémoires, « les cheveux blond cendré tombant sur les épaules, la gorge forte, mais belle, le visage animé par des yeux allongés à peine entr'ouverts, n'ayant que des sourires pour le royal amant. » Ce lieu me semblait imprégné, comme eût dit Fénelon, des senteurs des bois de Cythère ; on allait même sacrifier une colombe à Vénus sur le seuil de ce temple dédié aux amours faciles. Tout à coup cette vision s'évanouit dans les ombres du soir, à l'instant où cette tête charmante tombait ensanglantée... J'étais transporté dans un monde tout autre : je contemplais l'art sévère de David.

Au lieu d'être affaiblie par les rêveries de l'imagination, la pensée y trouve souvent un moyen de mieux saisir les contrastes qu'offrent certaines époques. Après l'antique travesti par les débauches de la fantaisie et nous montrant des déesses qui ne sont plus que des marquises à leur petit lever, il est intéressant d'observer un peintre de mœurs, que Diderot pressentait sans doute à propos de Greuze, imposant à toute une génération, avec une allure hautaine, un idéal plein de force et de grandeur, parvenant même à passionner les personnages indifférents ou énervés du monde frivole. Quelles qu'aient été les lacunes de son œuvre, le mouvement que David imprima fut si considérable que son nom restera toujours au-dessus de réactions injustes ou violentes.

Les talents les plus mâles ne se produisent pas, en général, d'une venue, et leur physionomie ne s'accuse guère que dans l'âge mûr. Ainsi David, dans sa jeunesse, a été séduit par l'art de Boucher. Si l'on s'en rapporte à la brochure Lenoir, une des plus remarquables publiées sur le maître, il a pu dire, avant son départ pour Rome : « *L'antique ne me séduira pas ; l'antique manque d'action, ne remue point.* » M. Delécluze nous le montre à Parme devant le Corrège : « J'étais aveugle, s'écrit-il. » Arrivé à Rome, ses yeux s'ouvrent, sa vocation se révèle, et il commence à comprendre l'antique. Toutefois, les œuvres de la période romaine sont celles qui l'attirent le plus ; il excelle à les reproduire d'une touche vigoureuse, comme on peut le voir dans les cahiers, tandis que, sous l'empire

d'une préoccupation différente, il recherchait encore, çà et là, les peintres qui se sont attaqués à la nature, partout où elle a du caractère et de la force. La copie de la *Cène* du Valentin se rattache à cette période.

Entraîné vers ce système par l'affinité de son tempérament, il trouve, au sein de ces éléments combinés, l'essor de sa propre organisation. Jamais je n'ai plus senti ce qui me semble constituer le génie de David, qu'en observant au Louvre les galeries d'antiquité de la période romaine. On a quitté l'atmosphère des dieux et les nuages d'or de l'Olympe, on est à Rome dans une région où l'idéal est remplacé par l'héroïque; on descend de l'Acropole d'Athènes, et l'on se trouve au Forum de Trajan; au lieu de la tunique des Muses, on a la toge des Césars. Évidemment, David se rattache à une telle filiation. Il savait imprimer aux œuvres de son crayon une fermeté rare et une expression mâle, qui n'était trahie ensuite que par la timidité de son pinceau. Son dessin, d'une précision savante, saisissait le caractère des physionomies, l'âme errante sur les traits du visage!

Après une première transition, *la Peste de Saint-Roch*, dont madame la baronne Meunier possède un dessin par Gérard, aux crayons noir et blanc sur papier bleu, le peintre traite : *les Funérailles de Patrocle, les Bélisaires, Andromaque et son fils pleurant près du corps d'Hector*¹. Quelques croquis au crayon indiquent, en vue de ces tableaux, ses premières recherches. Bientôt il aborde les sujets romains, remué par la poésie de Corneille et la lecture de Tite-Live, et aussi agité par les rumeurs sourdes qui précédèrent la Révolution. L'idée de dévouement à la patrie, qui vibrait dans toutes les âmes, lui donne l'idée des *Horaces* : c'est ce sujet qu'il médite profondément pour l'envisager sous toutes ses faces. Une composition, par malheur abandonnée, fut le premier fruit de cette gestation : *le vieil Horace défendant son fils*. Son ami Sédaine le détourna de ce projet chez M. de Trudaine, fermier général, où avaient lieu des réunions hebdomadaires. Le dessin au lavis est magistral et l'effet de la scène est profondément dramatique, sans le secours de gestes forcés ou violents, et sans que le style de l'œuvre en ait été altéré. Madame la baronne Meunier nous a autorisé à en publier une réduction, dessinée par M. Français. Devant cette réduction, traitée du crayon le plus fidèle, toute description serait superflue : le corps de la victime, étendu sur les degrés d'un temple, a des contours heureusement trouvés². Sabine, assise à

1. Le tableau est chez M. J. David. Il y en a un dessin très-fini, par un élève du maître, chez M. le baron David.

2. Le cahier n° 7 (chez M. Chassaingnolles), contient dans la première page un groupe de deux femmes arrangé d'après un tombeau antique qui me semble la pre-



LE VIEIL HORACE DÉFENDANT SON FILS (FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE DAVID)

côté, la tête appuyée sur sa main droite, est le lien de ce groupe avec celui de deux hommes au second plan; ceux-ci voudraient s'emparer du meurtrier, placé en première ligne, à côté de son père, au haut des degrés de l'édifice. Tous ces personnages s'enchaînent merveilleusement dans la silhouette générale : tout seconde le mouvement et produit une vive impression. Le groupe du père et du fils a des proportions épiques ! Horace, farouche dans son insensibilité, a la haute stature d'un Gaulois; son dédain est celui du vengeur et du sauveur de Rome; il est froid, immobile ! Mais le père forme contraste : ardent à la défense du héros, son entraînement est superbe; à la façon dont il étend le bras droit, à l'accent tragique de sa physionomie, ne sent-on pas qu'il va intimider, fléchir et enthousiasmer la foule confusément indiquée dans le brouillard du crayon estompé et presque effacé : on croit entendre sortir de ses lèvres l'apostrophe qu'a donnée Tite-Live : « *I lictor, colliga manus quæ paulo ante armata, imperium populo romano pepererunt...* » Les lecteurs de ce recueil, quelle que soit la diversité de leurs goûts et de leurs tendances, ne pourront sans doute qu'admirer l'ampleur de ce beau dessin, où quelques indications simples et savantes ont suffi pour donner le mouvement, la vie et l'expression.

Évidemment, David se trouvait là dans sa sphère; mais Sedaine ne cessait de lui répéter que ce sujet ne convenait point à nos mœurs; la Révolution n'avait pas encore éclaté; le sol de la patrie n'avait pas encore reçu une rosée de sang et de larmes; ce projet n'eut donc aucune suite. D'un autre côté, David ne voulut pas écouter le conseil de représenter le moment même du combat. Ce sont de pareils motifs qui le portèrent sans doute à abandonner une autre composition empreinte du plus fier stoïcisme, *le Supplice des fils de Brutus*, dont je renvoie l'analyse aux notes.

Ces deux dessins ont écrit, d'une façon pour ainsi dire palpable, les sauvages commencements d'un grand peuple; ils présentent des formes austères rendues avec force, avec ampleur. La vue du dessin du vieil Horace me dispense d'insister sur cette appréciation.

La notice de Péron sur le tableau des Horaces contient une gravure au trait du *Serment des Horaces avant le combat*, d'après un dessin qui est une des premières conceptions du sujet. Le musée de Lille en possède un second. On a dit que le mouvement du groupe des Horaces avait été

mière idée du groupe de Camille et Sabine. Seulement, dans cette étude, la femme qui pleure tient étroitement embrassé le corps de la morte. Cette attitude a été changée ici en vue de l'agencement des lignes et de l'enchaînement des groupes.

inspiré par la figure du lecteur que l'on voit au premier plan dans le tableau de *l'Enlèvement des Sabines*, du Poussin. Cette supposition peut avoir quelque fondement ; mais il est certain que l'idée à laquelle le peintre s'est arrêté ne lui est pas venue tout d'un coup. A en juger seulement par la gravure et le dessin que je viens de citer, David n'aurait saisi qu'après beaucoup de tâtonnements l'attitude définitive de ses héros. En outre, d'intéressants cahiers de croquis (l'un chez M. Ambroise-Firmin Didot, l'autre donné par M. de Chennevières au musée d'Alençon) indiquent les diverses phases que sa pensée a traversées. Le dessin gravé laisse voir encore de l'indécision dans l'attitude du vieil Horace et dans celle du fils aîné. David n'exécutait aucune œuvre sans avoir été guidé par une réflexion profonde, au point qu'il était devenu malhabile à faire des croquis ; c'est ce qu'on voit par la négligence de ses premières compositions. S'il se privait ainsi de cet entrain et de ce mouvement auxquels on reconnaît les créations faites de verve, il y gagnait une maturité et une assurance que la facilité banale de l'improvisation ne parvient jamais à simuler.

Les premiers âges de la Grèce et de Rome, aux plus grandes pages de leur histoire, avaient, jusqu'en 1788, fourni au maître ses plus beaux sujets. Il en avait compris les côtés austères et virils, sans se montrer jamais attendri. A peine dans quelques figures de femmes laissait-il entrevoir un sentiment moins rude, mais en l'atténuant comme à dessein, et en le reléguant pour ainsi dire au second plan. Cependant 89 était proche, un grand mouvement intellectuel et philosophique avait préparé le changement des destinées humaines ; tous les esprits en étaient pénétrés, et David semble avoir aperçu l'aube du jour nouveau, quand il a conçu le tableau qui est son chef-d'œuvre au point de vue de la composition : *la Mort de Socrate*. Ce tableau était destiné à M. de Trudaine.

Ici nous n'assistons plus à un drame en mouvement ; tout se passe dans le repos des attitudes, car c'est un sage qui va mourir. M. Delécluze, dans son livre sur David, nous apprend que la première idée du peintre avait été de peindre Socrate tenant la coupe que lui présentait le bourreau ; mais ce fut André Chénier qui lui dit : « Non, non Socrate, tout entier aux grandes pensées qu'il exprime, doit étendre la main vers la coupe ; mais il ne la saisi raque quand il aura fini de parler. » — « Quelle scène et quels contrastes ! » dit aussi à propos de ce tableau, l'auteur de *l'Histoire des Peintres*, « le bourreau est plus ému que la victime. » En effet, l'attendrissement de l'esclave est révélé par le geste et l'attitude ; cette toile est au niveau de celle même du Poussin, et David a su grandir jusqu'à ce maître. Je n'ai pas besoin d'essayer ici, après beaucoup d'écrivains éminents,

une description qui rentrerait mieux dans une étude sur les peintures de David; je ne m'occuperai que des dessins, très-étudiés et complètement écrits, qui représentent chacun des morceaux de cette belle œuvre. On trouve les figures des premiers disciples dans la collection Vinchon, entre autres Platon, assis et vu de profil, comme dans le tableau, et la tête inclinée; Platon! qui n'était pas présent à ces douloureux adieux, ainsi qu'il nous l'a appris lui-même, mais qu'au moyen d'une fiction permise à l'art, le peintre a cru avec raison ne pouvoir oublier à un pareil moment. Les figures ou études dont il s'agit sont toutes terminées en vue de la disposition définitive du tableau; elles sont posées avec naturel, sans qu'il y ait la moindre trace d'un goût faux ou théâtral. Tout a été arrêté après mûre réflexion, ce qui justifie ces paroles de M. Delécluze, sur lesquelles insiste un autre savant critique, M. Henri Delaborde: « David représente la volonté. » Même dans ses croquis, il redoutait l'improvisation dont il voyait tant d'autres abuser; il tâtonne, il surcharge le trait, et, à ne considérer que superficiellement ces dessins où les contours paraissent si péniblement cherchés, on n'en pourrait deviner l'intérêt.

Dans l'année qui précéda la Révolution, et avant de peindre son *Brutus*, David s'était occupé, tout à fait accidentellement, de la composition d'un sujet gracieux pour le comte d'Artois: *les Amours de Paris et d'Hélène* (1788). L'un des cahiers renferme des études d'après l'antique où j'ai cru retrouver l'origine lointaine du tableau. Malgré l'attention qu'il mettait à bien diriger son esprit d'invention, David a-t-il tout à fait réussi à personnifier cette incomparable beauté, cette Hélène que les Troyens assiégés et dans le deuil ne pouvaient se lasser de contempler, et devant qui leurs vieillards eux-mêmes se levaient saisis d'admiration! Je reviendrai plus loin sur cette question.

Tel est l'intérêt qui s'attache aux travaux préparatoires des grands artistes, que leurs dessins, à peine arrêtés parfois, ont autant d'attrait que des peintures achevées: nous allons nous en convaincre bientôt par un exemple éclatant. En touchant à la Révolution, on peut dire que David passait, quant au choix de ses sujets, de l'allusion à l'actualité; il pouvait exercer sur le fait palpitant sa haute faculté d'interprétation. Aux prises avec les événements, actes successifs d'un drame immense et terrible, nous verrons sa supériorité s'accroître et s'imposer avec une autorité de moins en moins contestée. Sans porter aucun jugement sur les entraînements politiques de David, nous devons constater, que son organisation, à cette époque, a été merveilleusement secondée par les circonstances. L'antique Rome était sous ses yeux, il la retrouvait vivante et en pleine réalité.

M. Guizot, dans ses mémoires, attribue au prince de Talleyrand ces paroles : « Quiconque n'a pas vécu aux approches de 89, n'a pas senti le plaisir de vivre. » Beaucoup de grands esprits et de belles âmes ont dû éprouver de diverses manières le même sentiment. Un dessin de David suffirait, à lui seul, pour révéler la portée du mot de Talleyrand, à le prendre dans un sens élevé. Il exprime d'une façon admirable les espérances qui n'avaient point encore été assombries par tant de douloureuses épreuves ; on se sent dominé, on est vraiment présent à l'événement, on assiste au drame, on voit se dérouler l'épopée tout entière. La gravure à l'aqua-tinte de Jazet ne donne qu'imparfaitement l'idée du *Serment du Jeu de Paume*, œuvre aussi extraordinaire quant à la disposition de l'ensemble, qu'au point de vue de l'exécution de toutes les parties, aussi remarquable par son caractère général que par l'expression donnée aux principaux acteurs. Cette composition inaugure, dans l'œuvre de David, dès 1789, l'interprétation des sujets contemporains avec un élan que personne n'a dépassé, pas même M. Eugène Delacroix, malgré son mode d'exécution passionné, fût-ce dans son tableau du tiers état, apostrophant le marquis de Dreux-Brézé par la voix de Mirabeau, ou bien dans son étonnante esquisse de *Boissy d'Anglas en face de la Révolution armée*. La gravure¹, bonne pour faire juger de l'ordonnance, est bien insuffisante à montrer les qualités essentielles et vivantes de cette œuvre : la beauté du dessin et du modelé, le relief des figures, la variété des types, l'expression vraie de chacun des acteurs² !

Ce dessin, un vrai tableau, est au crayon et au lavis ; la lumière est répandue au milieu et à droite avec une heureuse entente de l'effet, qua-

1. Extrait d'une lettre de Gros à David, du 19 septembre 1824 :

« Eugène (le deuxième fils de David) a eu la bonté de me donner la belle estampe
« du *Jeu de Paume*, autant de votre part que de la sienne. Recevez-en tous mes remer-
« cements. Je l'ai toujours trouvée mieux que l'on avait dit avant qu'elle parût. Si la
« teinte se fût plus rapprochée du dessin, c'eût été plus léger, mais il paraît que les
« procédés s'y opposaient. Je l'aime beaucoup en certaines choses ; nous ne sommes pas
« si difficiles que des amateurs : le sublime de cette composition l'emporte. »

2. Je ne crois pas sans intérêt de citer les extraits suivants d'une lettre adressée, sous le Directoire, par David au ministre de l'intérieur :

« La société dite des Jacobins arrêta en 1790 que le citoyen David serait invité à
« se charger de représenter sur la toile l'événement mémorable du serment du Jeu de
« Paume du 20 juin 1789.

« Le comité des inspecteurs d'alors me fit, à cet effet, disposer un local dans l'église
« dite des Feuillants ; là, j'y travaillai quinze mois consécutifs, jusqu'au moment où
« l'on vint m'en arracher en me nommant membre de la Convention. Les choses révo-
« lutionnaires dérangèrent toutes mes idées.....

« Aujourd'hui, dis-je, que *l'esprit public est bien assis*, chacun me dit à l'envi de

lité rare chez David. Bailly debout sur une table, au centre, la main droite levée, lit solennellement l'acte de serment, à ses pieds est assis Sieyès, qui paraît absorbé dans une profonde méditation. Sur le devant, un peu à gauche, l'abbé Grégoire en soutane, une main appuyée sur Rabaud-Saint-Étienne, ministre protestant, l'autre sur Dom Gerle, chartreux, est l'âme, le point d'union d'une trinité de croyances. Ces cinq personnages, graves et recueillis, résument le sens philosophique de la Révolution, et sont une image de la raison au milieu des passions qui s'agitent. Tout auprès d'eux le mouvement commence : ce sont comme des ondulations successives, lentes d'abord, puis qui grandissent, se développent, et forment enfin une mer où l'on ne distingue que des visages émus et des gestes passionnés ; la tempête éclate aux extrémités. Près de Sieyès, à droite est le groupe formé par Pétion, Merlin, Buzot, Dupont de Nemours, Robespierre et Dubois-Grancé, reliés les uns aux autres par un heureux agencement de lignes. Robespierre a les deux mains sur la poitrine, la tête violemment rejetée en arrière. La physionomie de Dubois-Grancé est d'un relief énergique : debout sur une chaise, le bras droit étendu, tout en lui annonce, aussi bien que dans la figure de la Réveillère-Lepeaux, une volonté immuable. Au-dessous, sur le premier plan, on distingue Mirabeau, le seul personnage dont la pose soit peut-être un peu théâtrale ; mais elle répond à l'idée qu'on se fait du modèle ; elle rend bien ce type vigoureusement accentué, et fait ressortir, à ce moment solennel, l'importance du grand agitateur. Barnave est derrière lui ; plus loin, en contraste avec ces figures, le père Gérard, de face, et les mains jointes, dans l'attitude de la prière ; Martin d'Auch, assis, tout en larmes,

« reprendre mes pinceaux, et toutes les voix me répètent à l'unisson : « Faites donc
« votre tableau du *Jeu de Paume* ; jamais plus beau sujet ne s'est trouvé dans l'his-
« toire des peuples qui nous ont devancés... »

Après quelques mots sur l'importance de l'ouvrage, il ajoute :

« Le tableau comporte à peu près mille à douze cents personnages, dans les attitudes
« les plus énergiques ; il fallait être dévoré de l'amour de la liberté, comme je l'étais et
« comme je le suis encore, pour avoir osé concevoir une pareille entreprise... »

La lettre se termine par ce post-scriptum :

« A présent que je n'ai plus sous les yeux ceux qui composaient le corps législatif
« d'alors et que la plupart sont insignifiants pour la postérité, soit dit entre nous, mon
« intention est d'y substituer tous ceux qui depuis se sont illustrés, et qui par cette
« raison intéresseront bien plus nos neveux ; c'est un anachronisme que des peintres
« célèbres ont déjà employé sans considérer les unités ni de lieu ni de temps. Au
« moins, à moi, on n'aura pas ce reproche à me faire.

« Observez que ce sera le dernier ouvrage de cette importance qui sortira de ma
« main. »

résistant seul à l'élan général, malgré les supplications de deux de ses collègues. Puis le long du mur, des groupes tumultueux montant sur des chaises, les mains et les chapeaux en l'air; enfin, dans le haut de la salle, la foule débordant sur un étroit balcon. A gauche, le développement est analogue, merveilleusement varié, marquant de même la gradation. Cependant, le peintre semble avoir réservé pour cette partie de la composition les personnages chez lesquels le sentiment domine plutôt que la volonté. On y voit des prêtres mêlés avec d'autres représentants: Rewbell et le curé Tribault entrelacés et attendris; un vieillard, Maupetit, de la Mayenne, soutenu par deux hommes du peuple, dont l'un a les jambes nues, vigoureusement modelées. Gouy d'Arcy et Malouet semblent s'interroger du regard, pendant que cinq représentants, debout sur des chaises, dominent cette masse d'hommes, les mains étendues dans la pose des Horaces. Un peu plus bas, appuyés aux colonnes doriques des loges de la salle, quelques hommes à figures sinistres semblent les émissaires qui déjà annoncent le désordre et l'anarchie!

Ainsi, aux extrémités, à droite, à gauche et dans le fond du tableau, la masse des représentants cède tout entière à l'entraînement de la situation. Chaque personnage, en conservant sa signification individuelle, se combine avec un groupe, et chaque groupe a son effet dans la silhouette générale du dessin, sans qu'il en résulte jamais aucune discordance de lignes. Ce n'est pas un pêle-mêle confus, un chaos; ce sont des faisceaux d'hommes tous ensemble agités du même frémissement. Pendant que gronde cette tempête et que des flots humains se précipitent vers les parois de la salle, ou refluent au centre vers Bailly, l'orage éclate au dehors; les rideaux des croisées flottent au vent, la foudre tombe sur la chapelle du palais, sans émouvoir les spectateurs qui se cramponnent à ces croisées, n'ayant de souci que pour le drame intérieur; une femme assise au fond, auprès de la plus éloignée, présente une image gracieuse: c'est une note délicate parmi ces énergiques accents. Rien n'est plus complet que cette composition, et Gros avait raison de le dire, « le sublime lui l'emporte! »

Aucune description ne saurait rendre l'immense variété de cet étonnant ouvrage; il serait bien à désirer qu'une gravure, de la même importance que celle de l'hémicycle des beaux-arts par M. Henriquel Dupont, conservât aux âges futurs la magnifique image de cette heure où l'audace généreuse de nos pères a ouvert l'ère nouvelle de justice¹.

1. Le général comte de Saint-Maurice de Bergerac a, des études du *Serment*, les personnages qui sont aux extrémités. La notice Goupin mentionne que l'auteur avait de

Parmi les autres œuvres que David a exécutées pendant la Révolution, la plupart appartiennent seulement à la peinture; je citerai cependant deux têtes dessinées à la plume, dont on ne peut considérer sans émotion le caractère profond et la vigoureuse exécution; ce sont les études premières des deux toiles de *Lepelletier Saint-Fargeau* et de *Marat*, que la Convention avait placées dans la salle de ses séances. 89 était déjà loin; la Révolution luttait pour son propre salut, au milieu des déchirements intérieurs et des agitations sanglantes de la rue, auxquelles venaient se mêler les échos des triomphes militaires. La tête du roi avait été jetée comme un dernier défi à l'Europe; un ancien garde du corps assassina Lepelletier de Saint-Fargeau, l'un des régicides. La tête d'étude, dessinée d'après nature par David, aussitôt après l'événement, appartient aujourd'hui au prince Napoléon. La tête est de profil, comme dans le portrait qu'il exécuta ensuite, et l'on peut en voir une gravure au Cabinet des estampes. Le type aristocratique du régicide est rendu avec une grande fermeté et une largeur de touche qui ne saurait être dépassée.

La tête de *Marat*, qui est chez M. J. David, est plus saisissante par son étrangeté et son expression, quoique peut-être moins extraordinaire par le travail du peintre, que celle de Lepelletier. A son aspect, une impression forte agite l'observateur. La tête est de face, enveloppée d'un linge au-dessus du front; le regard est éteint et les paupières sont abaissées; les pommettes saillantes, le dessus de la lèvre supérieure fort et charnu, le menton effilé, les traits faiblement altérés par la douleur, toutes les marques imprimées par la mort sur ce visage sont fidèlement rendues: la réalité est sinistre et terrible. Ainsi, nous avons donc encore, parmi les dessins exécutés par David durant la Révolution, trois œuvres capitales, saisissantes sous le double rapport de l'art et de l'histoire. Avant d'arriver à l'exécution définitive du tableau de *Marat assassiné*, il avait dessiné, m'a-t-on dit, de souvenir, plusieurs autres têtes d'étude; celle dont il est ici question, copiée d'après nature, ne diffère pas beaucoup de celle du tableau.

David a été, avec l'architecte Hubert, l'ordonnateur, pendant les années 1793, 1794 et 1795, des fêtes nationales. Il donnait des modèles des statues et des bas-reliefs qui devaient servir à l'ornement de ces fêtes. A celle de l'Être suprême (8 juin 1794), des statues dessinées par lui décorèrent la place de la Révolution (place de la Concorde) et celle des

dessin au trait de la grande toile du Louvre, à peine commencée; qui a été, comme on le sait, rognée aux deux bouts. On n'y voit que les groupes du milieu au trait et nus, puis quatre têtes peintes: Mirabeau, Barnave, Dubois-Crancé et le père Gérard.

Tuileries. L'exécution en avait été confiée aux habiles sculpteurs Lemot et Michallon. Il en fut de même pour quatre bas-reliefs qui ornaient l'arc élevé au Champ-de-Mars¹. David s'occupa également d'un grand rideau pour une représentation extraordinaire à l'Opéra. Le dessin, « pur d'exé-



L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE

Fac-simile d'un dessin de David pour le tableau du *Couronnement*.

cution, d'un grand caractère et d'une riche ordonnance, » représentait *le Triomphe de la liberté et du peuple*². Trois portraits en pied des révolutionnaires Pierre Bayle, Beauvais et Charlier, qui figuraient dans cette composition, ont été dessinés séparément au lavis et à la plume. Dans les

1. On peut en voir la description dans la notice de Lenoir, qui en commanda quatre réductions dessinées par M. Baltard.

2. Ce dessin figurait à la deuxième exposition au profit de l'association des artistes qui eut lieu, il y a quelques années, à l'hôtel du cardinal Fesch, rue Saint-Lazare.

portraits de ce genre, le maître excellait à marquer en quelques traits les allures habituelles du corps, comme le côté moral de l'individu; c'est le grand mérite de ces indications précieuses. Celui de Vien, que nous donnons en tête de cet article, fixe la ressemblance du maître de David, en même temps qu'il fait comprendre la bonhomie et la sincérité de celui qui a donné, un peu timidement, le signal d'un retour vers la nature et vers l'antique, qui en est la plus noble expression. « Je n'ai fait qu'entr'ouvrir la porte, disait-il modestement à M. Lenoir; M. David l'a ouverte. » Un autre portrait, qui a été fait de souvenir vingt-deux ans après la mort du modèle, offre un type analogue à celui de Vien et caractérise un personnage de la même époque; c'est celui de M. Pécoul, père de madame David. Assis presque de face, vêtu à la française, coiffé à poudre, le vieil architecte porte des lunettes, et pourtant les yeux sont pleins de vivacité.

Ce fut après son emprisonnement au Luxembourg que David s'éprit plus sérieusement que jamais des formes poétiques de l'art. Après le dessin de caractère, où nous venons de l'apprécier, il chercha un dessin nouveau où il ne voulait plus seulement traduire ou interpréter, mais idéaliser le nu. Jusqu'alors, sauf dans quelques rares compositions, celle, par exemple, d'*Hélène et Paris*, il avait eu pour loi de serrer d'aussi près que possible la réalité, en ajoutant à chacune de ses créations l'empreinte de son mâle talent. Il voulait réaliser le beau dans chaque type, par l'ampleur du dessin, par l'ajustement large des draperies. C'est ce qu'on voit dans la composition du vieil Horace et dans les autres que j'ai citées. Par malheur, ces qualités ne vont pas sans défauts. A force d'adoucir, d'atténuer, de supprimer parfois tout accent dans le modelé, il « fait rond, » qu'on me pardonne ce terme d'atelier. Ce défaut devint surtout sensible dans les ouvrages de ses disciples.

Malgré tout, la composition du tableau des *Sabines*, quoiqu'elle soit académique, qu'elle manque de mouvement et de vie, est le résultat d'un art très-élevé. On y trouve un déploiement de science extraordinaire, nuisible, il est vrai, à l'effet. Le dessin de cette composition, donné au Louvre par M. Ingres, prouve que David exécutait presque toujours complètement son idée avant de la peindre. Tout est semblable dans l'ordonnance du dessin et dans celle du tableau, à quelques différences près de forme et de modelé dans les personnages. Ainsi Romulus n'a point l'apparence féminine que nous lui voyons dans le tableau; Tatius a lui-même plus de virilité. Nous reproduisons ici deux figures d'enfants, première recherche du groupe placé sur le devant du tableau.

Le tableau des *Sabines* était une tentative pour retrouver l'idéal grec; le maître va se tourner de nouveau vers l'actualité transformée en monde

héroïque. Ce retour à l'exercice de ses plus solides facultés nous a valu de nouveaux chefs-d'œuvre. En peinture, la preuve en est évidente, les matériaux préparatoires, quoique moins saillants que ceux qu'il avait amassés durant la Révolution, réalisent son mode d'interprétation habituel, momentanément interrompu par les *Sabines*. David devait célébrer dans quatre grandes toiles la fortune extraordinaire du conquérant. M. Delécluze a fait ressortir d'une façon instructive les hésitations qui l'arrêtèrent longtemps dans l'exécution du *Couronnement de Napoléon* ; on peut voir une variante de cette œuvre gravée au Cabinet des estampes,



FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE DAVID

Pour le tableau des *Sabines*.

Napoléon y est placé au fond de la composition, il se couronne lui-même ; les dignitaires, la foule officielle, affluent davantage sur le devant, ce qui amène quelque confusion. Dans un pareil sujet, le principal personnage devait occuper la place le plus en vue, au premier plan. Ainsi apparaît-il dans le tableau, grave et imposant, au moment où il va couronner lui-même l'impératrice. Le dessin au crayon, reproduit plus haut, de la figure de l'impératrice, finement modelé, accusant nettement les contours du profil, ne manque ni de grâce, ni de piquant. La physionomie sévère du conquérant a aussi été rendue avec un art vraiment remarquable, et l'on peut dire que la dernière disposition adoptée pour représenter le *Couronnement* a contribué à faire de ce tableau un chef-d'œuvre. Les notes du catalogue contiennent quelques renseignements sur d'autres dessins, premières pensées de la *Distribution des aigles* et de l'*Arrivée à l'Hôtel de Ville*.

Le portrait de Napoléon, en grand costume impérial, qui appartenait au prince Jérôme, et qui est, je crois, actuellement à l'hôtel des Invalides, a subi bien des changements avant d'être arrêté dans la forme qu'il a conservée; on peut suivre ces transformations dans les cahiers de croquis qui sont chez M. J. David. M. Moreau possédait le modèle nu mis au carreau.

La superbe toile du premier consul à cheval, gravissant le mont Saint-Bernard, n'a pas coûté moins de travail, mais sûrement David n'a jamais songé au mulet qu'un peintre moderne a placé dans une semblable composition; il avait le don de comprendre autrement les hautes conventions de l'art; ce portrait est un modèle qui, imité ou simplement reproduit par la statuaire, donnerait un magnifique groupe équestre.

L'artiste, quand la réalité lui échappe ou le déçoit, a une consolation que n'ont point les autres hommes: il peut entrer dans le vaste champ de la contemplation, et, comme le poète, s'élever à de nouvelles créations pour oublier ses douleurs. Après la Révolution, après l'Empire, David exilé retourna à son idéal des *Sabines* et du *Léonidas*; il ne songe plus dès lors à Rome, il renonce à la forme austère. La Grèce le préoccupe, il en voudrait retrouver la pureté et l'harmonie; il se souvient des vases étrusques et des fresques de Pompéi, et, ne se contentant plus d'une interprétation savante de la réalité, il essaye de s'en inspirer pour s'élever à l'invention. Un de ses disciples, M. Ingres, a été, sous ce rapport, la gloire de notre temps; nous l'avons vu rajeunir la forme antique, en la combinant avec le sentiment moderne. C'est cette puissance si rare, cette originalité profonde que beaucoup de gens ont prises pour un goût étroit d'archaïsme. Si David a manqué de mouvement dans quelques œuvres, il me semble que c'est principalement dans celles où il a cherché la grâce. Quoiqu'il ait encore, à force de volonté, prouvé qu'un homme de son tempérament ne pouvait jamais être banal, qu'il ait même eu parfois quelques inventions heureuses, l'ensemble de cet ordre de travaux laisse plus de prise à la critique. Je me bornerai seulement ici à dire quelques mots du dessin de *Mars et Rhéa Sylvia*. La vestale, vue de face, va être déposée sur un lit par le dieu de la guerre, qui la soutient dans ses bras; ce crayon est d'un vif intérêt. Le mouvement du corps de Rhéa est plein de naturel et d'une tournure ample et gracieuse, surtout dans les contours des hanches. La tête a déjà une expression de souffrance, mais sans aucune contraction violente, selon le mode antique. On voit dans le fond le buste de la déesse Lucine voilé. Au bas on lit cette suscription: A ma belle-fille Annette David. L. David.

Tels sont les traits principaux qu'on peut recueillir dans les travaux préparatoires de David, et qui doivent compléter sa physionomie d'artiste.

Avec des lumières, une autorité qui me manquent, d'autres plus heureux pourront, j'en suis sûr, tirer d'une semblable étude de hauts enseignements pour l'histoire de l'art. J'ai voulu m'approcher et mesurer moi-même la portée d'un génie dont la renommée a subi d'injustes réactions. Quelque nombreux qu'aient été les écrits antérieurs, de telles tentatives sont excusables, ne dussent-elles servir qu'à rappeler l'attention sur certains détails, ou à faire connaître d'utiles documents à ceux qui ont le secret de mettre les grandes individualités dans leur vrai jour. Un coup d'œil, même rapide, suffit pour mettre en évidence la supériorité de David. Il est incontestable qu'il a fait plusieurs chefs-d'œuvre et qu'il a remis en honneur l'art noble, élevé, en appliquant les vrais principes. Qu'importent les revirements aveugles ou passionnés de l'opinion, en présence de résultats aussi complets et aussi significatifs : la place du maître reste immuable dans la tradition française.

Diderot a écrit : « J'ai vu changer les goûts et les mœurs et je n'aurai pas vécu longtemps. » Depuis la mort du célèbre philosophe, ce phénomène n'a fait que se renouveler avec une déplorable persistance : les demi-dieux de la veille sont bientôt des idoles brisées ! Je ne prétends point qu'il faille donner des regrets à toutes les royautés éphémères que la mode consacre et pour lesquelles l'oubli n'est que justice ; mais il est bon de peser les titres de ceux qui s'en vont et de savoir quels sont parmi les morts et les vivants ceux qui auront la vie de la renommée.

A. CANTALOUBE.

Nous donnons ici le catalogue de quelques dessins importants, qui n'ont pas été compris dans les développements qui précèdent :

1° *Le Supplice des fils de Brutus*, dessin faiblement indiqué au crayon, sauf le groupe des deux consuls, tracé au lavis et à la plume, d'une exécution remarquable. Brutus est inflexible, Collatin cache sa tête entre ses mains. (Chez madame la baronne Meunier.)

2° *Brutus rentré dans ses foyers après la mort de ses fils*, dessin au crayon et à l'estompe.

3° *Régulus faisant ses adieux à sa famille*, dessin au crayon et en partie tracé à la plume, curieux surtout par l'indication du fond et des accessoires. On y voit la vue du Capitole, tel qu'il est actuellement, l'église d'Ara-Cœli, ancien temple de Jupiter Capitolin. Régulus est placé près de la colonne milliaire d'où se calculent les milles romains, et à deux pas de la fameuse statue de Marc-Aurèle.

4° Un autre fragment de cette composition existe sur papier de couleur : c'est le groupe isolé de *Régulus et de sa fille*.

5° *Homère chantant ses vers*, dessin à l'effet, à l'encre de Chine ; l'artiste a varié l'expression des visages des assistants.

6° Parmi les ouvrages du temps de la Révolution, se trouvent neuf figures, peintes à l'aquarelle, de personnages portant divers costumes de magistrats républicains. (Sept de ces figures sont chez M. J. David, deux chez madame Meunier.)

7° *Homère étendu sur les marches d'un palais*, dont l'architecture est d'ordre dorique, secouru par deux jeunes filles. Ce dessin, esquisé à l'encre de Chine sur papier blanc, est au Louvre. Il fut fait dans la prison du Luxembourg, de même que les premiers croquis des Sabines.

8° Je citerai avec plus de détails deux dessins importants, qui sont chez M. J. David : la première pensée de *la Distribution des Aigles* ne montre pas les discordances de lignes de la toile de Versailles. Les drapeaux sont massés en face de l'empereur, et la Victoire, qui plane au-dessus, les couvre de couronnes et de lauriers. Quelques dignitaires, en petit nombre, sont vus de dos sur le premier plan. On peut regretter que le maître ait abandonné cette première idée de composition, où l'effet général était mieux compris. Dessin à l'encre de Chine, sur papier jaune rehaussé de blanc. 18 cent. de hauteur, 30 cent. de largeur.

9° Autre dessin à l'encre de Chine, sur papier blanc, de *l'Arrivée à l'Hôtel de Ville*. On se rappelle que David avait reçu de l'empereur la commande de quatre tableaux. Deux n'ont jamais été exécutés, notamment celui-ci. Le fond et les accessoires ont de l'intérêt; l'architecture décorative est d'ordre corinthien. La foule déborde aux alentours de la voiture impériale, malgré les efforts des guides à cheval; l'impératrice, gracieuse, dans la demi-teinte, va descendre à terre, soutenue par un chambellan, pendant que l'empereur gravit les degrés de l'Hôtel et se tourne pour recevoir une pétition d'une famille malheureuse. Certaines parties de cette composition auraient exigé encore quelques recherches, par exemple ce dernier groupe et celui dont l'empereur est la figure principale.

10° *Léonidas aux Thermopyles*. Un dessin de cette composition est au Louvre, des croquis chez M. J. David. On sait que la pose du héros est prise de l'antique; cette imitation a eu lieu dans les dessins avec plus de naturel et d'abandon que dans le tableau du Louvre.

11° *Vénus blessée à la main* vient se plaindre à Jupiter de l'audace de Diomède. Vénus nue dans le haut du torse. Signé: L. David. 1812. (Chez M. J. David.) Au lavis, sur papier de couleur rehaussé de blanc.

12° *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque*. Même moyen d'exécution. Recherche de la grâce dans un sujet encore patriotique; c'est le temps de *l'Amour et Psyché* (chez M. Pourtalès), et de *Télémaque et Eucharis*, tableau dont M. Ambroise Firmin Didot a une reproduction.

13° Croquis au crayon et au trait de *Clytemnestre tenant entre ses bras Iphigénie*, groupe en pied et vu de face des deux femmes, tandis que le tableau et une reproduction que possède M. A. Didot représentent les personnages à mi-corps.

14° Neuf dessins au crayon noir, sur papier blanc. Divers sujets imités d'après les vases étrusques, les fresques de Pompéi ou les bas-reliefs antiques : *Guerriers armés de lances*; *l'Hyménée*; *Phryné le sein découvert devant ses juges*; *une Vieille Femme caressant le menton d'une Jeune Fille*; *Briséis enlevée de la tente d'Achille*, etc. (Chez M. Jules David, madame la baronne Meunier et M. A. Didot.)

15° *Le Viol de Lucrèce*, croquis au crayon. Le corps de Lucrèce a un mouvement d'une grâce pleine de pudeur. (Signé : David, Brux., 1825, avec cette suscription : « A ma brue, Annette David. »)

46° La dernière œuvre qu'ait faite le maître est un dessin, au crayon noir, du père et de la mère de M. J. L. David, daté, par erreur, de l'année 1835 pour 1825, de la main de David.

On peut consulter, pour connaître la liste des divers ouvrages du maître, le livre de M. A. Th... (Aimé Thomé), et les catalogues des deux ventes qui ont eu lieu après sa mort, notamment celui de 1826. J'ajouterai ici plusieurs renseignements bibliographiques sur David :

1° Convention nationale. Rapport sur la suppression de la commission du musée, par le citoyen David, imprimé par ordre de l'Assemblée ;

2° Le tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des sciences et des arts. P. Didot l'aîné, an viii ;

3° Nouvel examen du tableau des Sabines par un amateur des arts. Hacquart, 1810.

4° Le Portrait ou la Matinée d'un amateur. Anecdote nouvelle, par Guillaume-Stanislas Andrieux, 1811 ; J.-H. Stone ;

5° Catalogue des tableaux de galerie et de chevalet, dessins, études, livres de croquis de L. David ; vente du 17 avril 1826, rue du Gros-Chenet, n° 4 (catalogue de Pérignon, fort bien fait. Il y a eu une deuxième vente en 1835 dont je n'ai pu me procurer le catalogue) ;

6° Vie de David, par A. Th..., 1826, J. Tastu. — Attribuée d'abord à M. Thibaut, puis à M. Thiers. Elle est de M. Aimé Thomé ;

7° P.-A. Coupin. Essai sur J.-L. David, peintre d'histoire. Paris, 1827. Jules Renouard ;

8° Réponse de David de Paris, représentant du peuple, aux dix-sept chefs d'accusation portés contre lui ;

9° Extrait de la première livraison du troisième volume du *Journal de l'Institut historique*. Souvenirs historiques, par M. le chevalier Alexandre Lenoir, créateur du Musée des monuments français, etc. (notice remarquable) ;

10° Examen du tableau du Serment des Horaces, par Alexandre Péron. Ducessois, imprimeur ;

11° Un Mot sur le dernier tableau de David, par un amateur. Paris, Richomme ;

12° Histoire des peintres français au XIX^e siècle, par M. Charles Blanc. Paris, Cauville, 1845 ;

13° L. David et son école, par M. J. Delécluze ; 1855, in-8° ;

14° Histoire des peintres de toutes les écoles, par M. Charles Blanc. J.-Louis David ; livraisons n° 104 et 105 (44 et 45 de l'École française) ;

15° Gabet, Dictionnaire des artistes ;

16° Miel, Notice sur J.-L. David, 1834 ;

17° David, *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1855 ; article de M. H. Delaborde.

18° Études sur la peinture française depuis la fin du XVIII^e siècle, à propos de l'exposition de la Société des peintres, Salon de 1846, par T. Thieré ;

19° Nouvelle biographie générale, publiée par MM. Firmin Didot frères, sous la direction de M. le docteur Hœfer ;

20° Mémoires de David, peintre et député à la Convention, par M. Miette de Villars. Paris, 1855 ;

21° La mort de David, ode dédiée à ses élèves par J.-B. Thieret ; Paris, 1826. Delaunay.

A. C.

DE L'ÉTABLISSEMENT
D'UN
MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE A LYON

PAR LA CHAMBRE DE COMMERCE DE CETTE VILLE ¹

Messieurs,

La Commission que vous avez désignée pour examiner le rapport de M. Natalis Rondot sur l'utilité de la création d'un Musée d'Art et d'Industrie à Lyon, a l'honneur de vous soumettre les observations que lui a suggérées l'étude de ce travail.

Pendant l'Exposition universelle de 1851, le peuple anglais, observant, d'un œil attentif, le mouvement industriel suscité par le concours si noblement ouvert à toutes les nations du globe, avait dû reconnaître son infériorité sur quelques points, notamment sur ceux où l'art et le goût exercent leur action sur l'Industrie. Le sentiment national s'en émut dans toute l'Angleterre. Avec la décision qu'elle apporte au redressement d'erreurs qui intéressent son commerce ou sa suprématie, et le sens pratique qui la guide si sûrement, elle résolut immédiatement d'élever chez elle l'art et le goût au niveau de son industrie, en d'autres termes, de se mettre en état de braver toute concurrence rivale. Un Département de la Science et de l'Art institué à cet effet, la création de nombreuses écoles publiques, un Musée central d'Art et d'Industrie, alimentant par des envois spéciaux et souvent renouvelés les musées établis dans les

1. Ce rapport, lu à l'Académie des beaux-arts par M. Duban, l'un de ses membres, est entièrement inédit. Il contient des réflexions, qui nous ont paru dignes d'une sérieuse attention, sur un sujet important pour l'avenir de l'art et de l'industrie, non-seulement à Lyon, mais dans toutes les grandes villes de France, et à Paris même. Nous croyons que nos lecteurs en apprécieront le haut intérêt.

centres manufacturiers, le nombre des professeurs augmenté, leur choix fait parmi les plus habiles, les élèves accrus dans une immense proportion, tels furent les premiers résultats de cette résolution due à l'initiative du Prince Albert, et accomplie avec la persévérance qui caractérise nos voisins.

L'Exposition universelle de 1855, à Paris, révéla les progrès réalisés sous cette énergique impulsion. Le spectacle d'industries françaises jusque-là sans rivales, égalées sur quelques points, inférieures même sur quelques autres, inspira à des esprits prévoyants des craintes sur l'avenir de la suprématie si longtemps exercée par la France en ces matières. Ces alarmes se manifestèrent, avec l'indication des moyens propres à les conjurer, dans un écrit substantiel¹ soumis à votre appréciation par l'administration supérieure. Un rapport remarquable rédigé sur ce travail par votre Secrétaire perpétuel, un concours ouvert par vous sur cet important sujet, un prix accordé, témoignent que l'Académie s'était dès l'abord, préoccupée de l'avenir de notre industrie qui relève de l'art.

La ville de Lyon, vigilante pour tout ce qui peut menacer l'industrie séculaire qui a porté son nom si haut dans le monde entier, avait signalé, la première, cette rivalité naissante. Rassurée sur le présent, mais prévoyante pour l'avenir, la Chambre de Commerce de cette ville chargeait, dès 1856, M. Natalis Rondot, son délégué ordinaire à Paris, de plusieurs missions en Angleterre, pour y étudier les institutions nouvellement créées par le Département de la Science et de l'Art, notamment l'organisation des Musées d'Industrie. Le résultat des observations successivement recueillies par M. Rondot, et condensées dans le rapport dont vous avez demandé l'examen, rapport lu à la Chambre de Commerce de Lyon et adopté par elle, fut la proposition de créer à Lyon un Musée d'Art et d'Industrie, à l'instar de celui de South-Kensington à Londres.

Ce Musée, établi dans le deuxième étage du Palais du Commerce qui s'élève à Lyon, serait indépendant du Palais des Arts, ainsi que des Écoles de La Martinière et des Beaux-Arts. Il en serait le complément, sans faire double emploi avec eux. Nous laisserons ici l'auteur du Rapport développer lui-même le but qu'il se propose.

« L'action du Musée, dit M. Rondot, doit s'exercer sur un plus vaste champ. Sans doute, il éveillera et développera le sentiment du beau, il formera le goût; mais surtout il sera pour la Fabrique un fonds commun, où l'on sera assuré de trouver tout ce qui peut servir l'inspiration, élargir et élever les idées, résoudre les difficultés et réaliser de nouveaux progrès.

1. *De l'union des Arts et de l'Industrie*, par M. le comte de Laborde.

On y viendra étudier les ressources décoratives imaginées et développées dans les grands siècles, chercher le secret de la simplicité, de la grâce et de la distinction des Grecs, de l'harmonie et de la délicatesse du coloris des Orientaux, et cet autre secret d'approprier, avec une heureuse mesure et un sentiment artiste, le style aux matériaux et aux destinations. »

Et plus loin : « Si le musée que la Chambre de Commerce veut fonder devait ne servir qu'à rendre plus faciles les emprunts au passé, il n'y aurait pas lieu, à coup sûr, de s'y intéresser vivement; mais c'est notre espérance qu'en présence de ces œuvres célèbres et de ces styles divers, on verra mieux l'impuissance des procédés actuels, et que l'on abandonnera cette voie battue de l'imitation mesquine, sans but, sans honneur et sans succès. »

Pour réaliser ces vues élevées, M. Rondot propose de composer l'établissement qu'il projette, de trois divisions principales, *l'Art*, *l'Industrie* et *l'Histoire*.

La première offrirait, rangé dans un ordre chronologique, et classé dans des pièces isolées l'une de l'autre, mais réunies par une galerie commune, tout ce qui, dans le dessin, le coloris et le style, affecte le caractère de *l'ornement* d'un siècle et du génie d'un peuple, en offrant le rapprochement de la forme vraie et de la forme idéale; une bibliothèque spéciale, un salon pour l'exposition des tableaux de fleurs de toutes les écoles font partie de cette division.

La division de l'Industrie se composerait de trois sections : la première, consacrée aux matières premières; la seconde, aux tissus de soie pure et aux étoffes de soie mélangées de laine, de coton, de lin, d'or et d'argent; la troisième, au matériel de fabrication.

La division de l'Histoire serait consacrée aux annales de la fabrication des soieries et aux dépôts des spécimens originaux, ainsi qu'au souvenir des hommes auxquels la Fabrique lyonnaise a dû, depuis la moitié du xv^e siècle jusqu'à nos jours, sa splendeur et sa prospérité.

Suivant les vœux de l'auteur du Rapport, ce département comprendrait des échantillons de toutes les industries lyonnaises qui, en dehors de l'industrie des soieries, ont fondé et maintenu la gloire et la fortune de la cité. Ces industries, florissantes autrefois, étaient *la fonte*, *la ciselure*, *la céramique*, *le monnayage*, *l'orfèvrerie d'église*, *le travail au repoussé*, *l'imprimerie* et bien d'autres dont Lyon est fier à juste titre.

Peut-être s'étonnera-t-on que dans un musée, siège d'une industrie spéciale, M. Rondot ait cru devoir introduire des industries de natures aussi diverses. Votre Commission s'associe, sur ce point, aux vues de

l'honorable rapporteur. Le respect seul des sentiments patriotiques de M. Rondot pour tout ce qui honore à divers titres la cité qu'il aime ne nous dicte pas cette approbation. Votre Commission pense avec vous, d'après l'autorité des grandes époques, que tous les arts se prêtent un mutuel secours, et que le lustre de l'un se reflète nécessairement sur les autres. Elle voit de plus l'avantage, dans cette généralité d'applications, que le musée proposé pour Lyon pourrait, à quelques nuances près, servir de modèle et de type pour tous les musées que les villes industrielles de la France, animées d'une généreuse émulation, pourraient fonder dans leur sein.

Une objection a été soulevée dans votre Commission. M. Natalis Rondot, après avoir exposé les obstacles sérieux qui s'opposent à ce que le musée lyonnais soit exclusivement composé, dès son établissement, des modèles originaux des arts industriels anciennement florissants, propose d'y suppléer, en attendant les résultats que le temps seul peut donner, à l'aide des copies réalisées par le dessin, la photographie et la galvanoplastie. Sans doute, une industrie *plastique*, si l'on peut dire ainsi, trouvera dans des répétitions ainsi obtenues des auxiliaires presque suffisants. Mais la principale industrie de Lyon vit de couleurs aussi bien que de formes, et il nous semble voir à cet égard une lacune regrettable dans les propositions de M. Rondot. Assurément, l'exposition des riches tissus que l'Inde et la Chine revêtent de si vives et si harmonieuses couleurs sera un guide précieux pour la coloration des dessins. Mais M. Rondot proclame, avec raison, la nécessité d'un progrès continu, et ne consent pas à asservir l'industrie lyonnaise à puiser toujours à des sources connues, plus facilement accessibles d'ailleurs à nos rivaux qu'à nous-mêmes. Pour la nouveauté et la variété des formes à créer, il n'hésite pas à recommander à ses habiles compatriotes l'étude intelligente de la *Flore du monde entier*, et votre Commission partage entièrement son avis à cet égard.

Mais si la photographie et même un moulage perfectionné peuvent, jusqu'à un certain point, nous mettre en possession des formes de ces merveilleux végétaux, leurs vives couleurs ne brillent de leur plus vif éclat que dans les pays où elles fleurissent naturellement, et jusqu'à ce jour la photographie est restée impuissante à reproduire les tons, dont on sait qu'au contraire elle intervertit la valeur.

M. Rondot semble aller au-devant de cette objection, en assignant dans son Musée une place spéciale aux tableaux de fleurs des Écoles Hollandaise, Flamande et Française. Si utiles que soient ces œuvres pour le coloris et l'agencement des groupes, c'est dans la Flore de nos climats

que leurs auteurs ont cherché leurs sujets d'imitation, et ce qu'ils ont représenté avec un si merveilleux talent, la nature, il faut bien le dire, l'offre chaque jour à nos yeux, avec une supériorité qui ne blesse personne.

Il n'y a donc pas dans ces tableaux, si utiles qu'ils puissent être d'ailleurs, les éléments certains d'un progrès nouveau et continu, tel que le désire avec raison l'honorable auteur du Rapport.

Votre Commission, frappée de cette lacune dans la composition d'un musée qui doit offrir des sujets d'étude et de perfectionnement pour toutes les parties d'une aussi noble industrie, ose ici suggérer à M. Rondot une pensée qui, si son rapporteur est bien informé, aurait reçu un commencement de réalisation dans un des musées d'art de l'Angleterre. Ce serait, en premier lieu, de créer dans la ville une ou plusieurs serres chaudes où pourraient être cultivées les fleurs étrangères propres à servir de modèles, puis d'affecter quelques rayons du musée projeté, à des collections d'oiseaux et de papillons des tropiques. Des voyageurs ont vu, par une ingénieuse fiction, des *fleurs ailées* dans ces charmantes créations du règne animal, et un habile artiste pourrait, par le mélange intelligent des deux règnes, réaliser des inventions nouvelles où l'idéal s'appuierait du moins sur la vraisemblance.

On entrevoit, d'ailleurs, ce que la composition de riches étoffes pourrait gagner en fraîcheur, en éclat et en nouveauté par l'aspect continuuel de ces tons, ici chatoyants et doux, là décidés et brillants, mais toujours harmonieux, dont la nature a le secret.

Votre Commission borne à cette observation le côté critique de son rapport. Pour toutes les autres vues que contient le travail de M. Natalis Rondot, elle vous propose de joindre vos sympathies à celles que l'étude qu'elle en a faite lui a inspirées. L'espèce de rénovation qu'il propose pour l'industrie lyonnaise a pour bases les idées les plus justes et les plus saines en matière d'art. Il invoque, en un mot, l'autorité des grandes époques et surtout celle de l'antiquité. Mais pour M. Rondot, le passé ne doit plus être un sujet de servile imitation. Les exemples qu'il nous a laissés ne sont, aux yeux de l'honorable auteur du Rapport, que des règles pour la mise en œuvre d'éléments nouveaux, et comme des avertissements en vue des excès auxquels on peut se laisser entraîner. Alors même que l'industrie française ne serait pas menacée d'une sérieuse concurrence du côté de l'Angleterre, l'art dont elle relève réclamerait encore, pour maintenir son rang, la réalisation du projet proposé. Mais cette rivalité menaçante doit faire cesser toute hésitation. Ce n'est pas à Lyon seulement, c'est à Limoges, à Mulhouse, à Rouen, dans tous les centres

industriels, à Paris surtout, que son appel doit être entendu et son exemple suivi.

Dans cette dernière ville fleurit une école où quelques-uns des principes proclamés par M. Rondot sont mis en action, au grand avantage des arts industriels. Nous voulons parler de *l'École gratuite de Dessin*, si habilement dirigée par M. Belloc. Mais cette école, suffisante pour les besoins d'industries qui règnent sans conteste et ne sont pas inquiétées dans leur avenir, pourrait recevoir de nouveaux développements et fortifier encore l'intelligente industrie parisienne contre les efforts inouïs tentés en Angleterre.

On lira dans le travail de M. Rondot le résultat de ces efforts et les nombres dans lesquels ils se résument; on y verra la prévoyance, l'esprit de suite, l'incroyable déploiement d'activité d'un peuple qui, suivant l'expression d'un ancien, *ne croit avoir rien fait s'il lui reste quelque chose à faire*; on se rappellera ce qu'au réveil de son long assoupissement il a déjà réalisé dans cette voie, et l'esprit le plus confiant dans les ressources de notre pays et dans les facultés de l'esprit français ne pourra se défendre d'un sentiment de véritable inquiétude. Espérons toutefois ne jamais voir le moment où, par suite d'une dangereuse sécurité, la suprématie si longtemps dévolue à la France dans les matières où l'art exerce son action sur l'industrie pourrait passer aux mains de l'étranger.

Votre Commission, voyant dans le projet développé par M. Natalis Rondot et approuvé par la Chambre de Commerce de Lyon, un des moyens de conjurer ce danger, a l'honneur de vous proposer de donner à ce remarquable travail votre haute approbation.

F. DUBAN,

Membre de l'Institut.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Dusseldorf, 14 août 1860.

L'assemblée générale des artistes allemands a eu lieu cette année à Dusseldorf. J'ai saisi cette occasion de me retrouver au milieu de tant d'hommes de talent, parmi lesquels je m'honore de compter des amis, et de revoir ces pays rhénans où la part faite à l'art est si belle, dans le présent comme dans le passé. La réunion était nombreuse, bien que les plus illustres maîtres de l'art moderne en Allemagne n'y brillassent que par leur absence. C'est M. Dietz, de Munich, qui a été choisi pour la présider. Le caractère aimable et conciliant de cet artiste, qui est aussi un homme du meilleur monde, une certaine éloquence parlementaire et la distinction avec laquelle il a déjà rempli de semblables fonctions le désignaient naturellement aux suffrages de ses confrères. Je ne vous entretiendrai pas longuement des intérêts purement allemands et, en quelque sorte, de famille qui ont été discutés dans ce congrès; il n'est pas nécessaire de vous faire connaître les chiffres dans lesquels se résume la situation financière de l'Association des artistes; mais peut-être les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* seront-ils bien aises d'apprendre que la ville de Cologne a été choisie, à une grande majorité, pour la grande exposition qui aura lieu en 1861, semblable à celle qui a eu lieu à Munich en 1858. Le nouveau musée, dont la construction, due à la munificence de M. Richartz, doit être complètement terminée pour cette époque, sera un excellent local pour une pareille exposition, et le concours des artistes qui ne manqueront pas d'y venir de tous les pays donnera à l'inauguration du musée lui-même toute la solennité désirable. Cologne est assez près de la France pour que quelques artistes de votre pays entreprennent le voyage, et j'espère qu'ils ne négligeront pas tous cette occasion de connaître les productions d'hommes illustres ici et peut-être à peine connus de l'autre côté du Rhin. M. le comte de Kalkreuth, peintre distingué de Weimar, a annoncé à l'assemblée que le grand-duc de Saxe-Weimar a résolu d'offrir des médailles d'or destinées à être décernées en prix, à la suite de l'exposition, aux auteurs des ouvrages les plus remarquables dans chaque genre de peinture. Cette nouvelle a été accueillie, on le pense bien, par des témoignages très-vifs et unanimes de satisfaction. Tout le monde a reconnu à cette offre généreuse l'amateur vraiment éclairé, le prince vraiment libéral qui, depuis quelques années, a appelé autour de lui quelques-uns des artistes les plus éminents de l'Allemagne. Weimar est, dès à présent, un des foyers les plus actifs de l'art, et sera quelque jour placé, n'en doutez pas, parmi ses capitales, à la suite ou à côté de Munich et de Dresde, de Berlin et de Dusseldorf.

Parmi les questions sur lesquelles s'est portée l'attention de l'assemblée, il en est deux que je crois devoir mentionner, parce qu'elles sont d'un intérêt international; je

veux parler de la protection due à la propriété artistique, et des droits d'entrée auxquels sont soumises les œuvres d'art, soit qu'elles viennent de France en Allemagne, soit qu'elles aillent d'Allemagne en France. Les artistes réunis à Dusseldorf n'avaient malheureusement pas qualité pour prendre une décision en pareille matière. Ils n'ont pu faire autre chose que manifester les sentiments dont ils sont tous animés, en appelant d'une manière pressante la sollicitude des gouvernements sur les mesures à prendre, et plus particulièrement en recommandant l'étude à un comité réuni à Berlin précisément pour examiner ces questions. Tout le monde paraît s'accorder à reconnaître que l'élévation des droits d'entrée nuit aux véritables intérêts de l'art, et, quant à la propriété artistique, qu'elle doit être avant tout protégée contre les reproductions faites, par quelque moyen que ce soit, sans le consentement des auteurs. Je trouve assurément très-justes les réclamations des artistes et très-légitimes les efforts qu'ils font pour sauvegarder leurs intérêts ; il est certain que celui qui veut tirer un profit quelconque d'une œuvre d'art doit commencer par payer tribut à celui qui l'a faite. Mais avant de se préoccuper des contrefacteurs et de se mettre en mesure de les poursuivre, il me semble qu'il est plus urgent encore, pour la plupart des auteurs, de se mettre en relations plus fréquentes et plus directes avec le public ; et je ne crois pas me tromper sur les dispositions de quelques-uns d'entre eux, je dis des plus dignes d'être connus, en affirmant qu'ils feraient bon marché de ces droits de reproduction auxquels on paraît tenir beaucoup pour leur compte, s'ils croyaient, grâce à des répétitions plus ou moins fidèles, plus ou moins heureuses, obtenir la renommée que l'œuvre même ne suffit pas à leur donner. C'est, selon moi, sur l'organisation des *Kunstvereine* et des expositions, que doit être avant tout appelée l'attention des hommes qui s'intéressent à l'art. Les vœux présentés au nom des artistes de Carlsruhe par M. Schirmer, directeur de l'école établie dans cette ville, prouvent que cette nécessité est comprise par beaucoup de bons esprits ; ces vœux ont été pris en sérieuse considération par l'assemblée. Je ne me livrerai pas à l'analyse de ce document, que j'ai sous les yeux : les intérêts auxquels il se rapporte sont peut-être trop exclusivement allemands pour mériter que vos lecteurs s'y arrêtent ; je dirai seulement qu'on y insiste surtout sur le peu d'encouragement que rencontre l'art élevé, la grande peinture, tandis que les ouvrages de dimension et de mérite médiocres se multiplient et semblent assurés d'avance du succès. On propose de remédier à cette situation en invitant les *Kunstvereine* à organiser des expositions permanentes, ou séparées par de très-courts intervalles de temps, à s'entendre pour relier entre elles toutes ces expositions et centraliser l'action des comités, enfin à acquérir quelques œuvres importantes au moyen des fonds provenant soit du bénéfice des expositions, soit de la contribution volontaire de tous les artistes. N'est-ce pas quelque chose de semblable, à peu près, qui a été entrepris à Paris, sous le nom de *Société des Arts-Unis* ; et que la *Gazette des Beaux-Arts* a recommandé par la voix même de son rédacteur en chef, non sans succès, si je dois en juger par le grand nombre d'adhésions aussitôt obtenues ?

Les réunions de nos artistes ne vont pas sans fêtes, ni sans banquets joyeux, ni sans toasts bruyants. Après chaque séance, les membres présents se réunissaient, en effet, sous les beaux ombrages du Jardin Jacobi, qui est devenu la propriété de l'association des peintres de Dusseldorf connue sous le nom de *la Boîte à couleurs* (*Malkasten*). C'est là que le repas du milieu du jour était préparé (car nous dinons encore dans l'après-midi). Le second jour du congrès, les dames de Dusseldorf, invitées par les artistes, sont venues se joindre à eux dans la salle des concerts, construite au milieu des jardins

par l'architecte Wiegmann, et l'on a dansé jusqu'au soir. Le dernier jour, la fête s'est prolongée beaucoup plus tard, et son caractère a été vraiment artistique : la musique et la poésie, Shakspeare, Tieck et Mendelssohn en ont fait les frais. Le lendemain, les artistes, dont le nombre était déjà fort diminué, se sont encore une fois réunis dans une grande promenade aux ruines de Rolandseck.

Le bon accord qui ne cesse de régner, dans ces grandes réunions annuelles, entre les artistes venus de toutes les parties de l'Allemagne et appartenant à des écoles différentes, les sentiments de véritable confraternité qui paraissent les animer, quelque diverses que soient leurs tendances et quoique, en d'autres temps, les rivalités nationales, aussi bien que celles de l'art, ne soient pas sans effet sur eux, montrent assez les progrès obtenus par les sociétés d'art (*Kunstvereine*), depuis qu'elles travaillent sincèrement à un rapprochement. Si elles persévèrent, l'Allemagne atteindra à l'unité, qui est son rêve, dans l'art plus tôt que dans la politique. Les dissensions qui, à Dusseldorf même, dans les dernières années, avaient créé deux partis en hostilité permanente, se sont calmées peu à peu, et paraissent entièrement éteintes. Déjà au moment où l'ancien et vénéré directeur, M. de Schadow, se retira, les deux partis s'étaient réunis pour lui exprimer les sentiments de respect, d'estime et d'affection que lui avaient voués plusieurs générations d'artistes successivement initiées par lui au culte de l'art. Le nouveau directeur, M. Bendemann, était un des plus anciens et des plus chers élèves de M. de Schadow, venu avec lui à Dusseldorf, lorsqu'il remplaça Cornélius ; en revenant pour succéder à son maître, dans cette ville où il avait passé sa jeunesse et obtenu ses premiers succès, sa tâche eût été des plus pénibles, s'il avait trouvé les *Académiques* toujours en défiance vis-à-vis des peintres de la jeune école, et ceux-ci toujours prêts à faire opposition à leurs devanciers. Il n'en a pas été ainsi ; l'arrivée de M. Bendemann a achevé de tout pacifier. Sous sa direction, ni les jeunes gens n'ont à craindre que l'on étouffe en eux de généreuses aspirations, ni les maîtres à redouter de voir leur autorité et leurs exemples méconnus. *Genus irritabile vatum* : les artistes, comme les poètes, sont une race irritable ; mais quand les colères de l'amour-propre se sont calmées, ils se rendent justice, et il en est peu parmi eux qui n'admirent alors, au fond de l'âme, ce que d'autres ont rencontré en suivant des voies différentes. Les novateurs les plus hardis, après un peu de temps, découvrent des beautés dans les œuvres qu'ils dédaignaient, et les plus obstinés défenseurs de la tradition ne restent pas toujours devant les productions inattendues de ces nouveaux venus, comme la poule qui crie et bat des ailes pour rappeler à elle la couvée étrangère qui lui échappe.

ALOYSIUS W***.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE D'UN BUREAU HISTORIQUE

Nulle époque n'aura vu plus de variations que la nôtre dans les caprices de la mode. L'art industriel, depuis trente ans, au lieu de se replier sur lui-même et de rassembler ses forces pour créer des produits véritablement originaux, prend à tâche, le plus souvent, d'imiter les modèles des époques antérieures. A la suite de la renaissance littéraire de 1825, les dessinateurs les plus habiles et les sculpteurs les plus adroits ont consacré leur crayon et leur ciseau à des pastiches du moyen âge et de la renaissance. C'était le triomphe de la couleur locale, et on a imité, dans un moment, jusqu'aux piqures de vers, pour donner l'apparence du vieux chêne à l'érable passé à la teinture de feuille de noyer. Puis les bahuts et les escabeaux ont fait place aux formes rondes et tourmentées du siècle de Louis XV. Depuis quelques années, les magasins de nos fabricants regorgeaient d'imitations de l'illustre Boule, et, plus récemment encore, les formes droites et maigrelettes des meubles Louis XVI ont délogé des salons de nos modernes aristocraties, le bois de rose et l'ébène burgauté.

Nous ignorons ce que nous réserve l'avenir, mais nous souhaitons, du fond de notre cœur, que le caprice fiévreux de nos tapissiers ne nous impose point la période de l'empire. Au reste, ces têtes de sphinx qui méditent à froid, emprisonnées dans une gaine d'acajou, ces chimères à tête d'aigle qui retroussent, sur le profil des secrétaires, leur queue dorée et lèvent la patte devant un grêle trépied, datent déjà des dernières années du règne de Louis XVI. L'abbé Barthélemy donna, dans son *Voyage du jeune Anacharsis*, le signal de la réaction pseudo-antique. Madame Vigée-Lebrun raconte, dans ses Mémoires, un dîner artistique qui lui valut, sinon plus de gloire, au moins plus de réputation, dans les cercles de l'époque, que ses meilleurs portraits. Tous les convives, drapés à la grecque dans des rideaux, étaient couronnés de roses; un antiquaire avait prêté des vases étrusques; on mangea du brouet noir et l'on but du vin de Scio, et Lebrun-Pindare récita, en s'accompagnant de la lyre, des odes dont les convives chantaient le refrain en invoquant Bacchus.

Les élèves de David voulurent imposer à leurs contemporains frileux le manteau d'Alcibiade ou la tunique de Phryné. Malgré les essais tentés publiquement par les plus belles personnes du Directoire, la majorité protesta contre les engelures et les rhumes de cerveau imminents, mais cette majorité consentait à s'asseoir sur des tabourets en X, et l'expédition d'Égypte vint donner une nouvelle vague à tout ce qui, de près ou de loin, pouvait rappeler l'antiquité.

Un célèbre ébéniste, Jacob Desmuller, a fabriqué pendant l'empire des meubles qui ne brillent point par l'élégance de la forme, mais dont l'excellente fabrication est incontestable. C'est de ses ateliers que sortait le bureau qui a été vendu ces jours derniers à l'hôtel Drouot. La serrurerie, qui fonctionnait admirablement, était l'ouvrage de Vavin, qui a laissé également, dans sa partie, une excellente réputation. Ce bureau contenait 43 tiroirs de diverses grandeurs, 37 serrures de sûreté, 41 secrets et 2 caisses; le tout s'ouvrant à l'aide de 5 clefs différentes. Deux secrétaires pouvaient travailler à chaque extrémité, et l'empereur pouvait occuper deux places sur le devant. On voit que c'était un véritable bureau diplomatique, et qu'il serait resté impitoyablement fermé au *Sézame*, *ouvre-toi*, des indiscrets ou des voleurs. Toutes les pièces établissant que ce meuble avait appartenu à l'empereur Napoléon, avaient été déposées chez le commissaire-priseur. Il a été adjugé pour 5,000 francs. C'est peu, au double point de vue de la curiosité et de l'intérêt historique. Les bronzes dorés représentant des renommées, des chiffres, des chapiteaux corinthiens étaient ciselés, sinon avec style, au moins avec conscience, et l'on sait que les dorures de l'empire étaient très-épaisses. Mais ce vaste bureau devant lequel s'est assis le législateur et le conquérant, cette tablette de marbre vert toute tachée d'encre et fatiguée par une main distraite, n'avaient-ils point un intérêt plus direct que les fusils de chasse, les nécessaires ou les vêtements intimes, que l'on a exposés dans les vitrines du Musée des Souverains? Et lorsque l'on rassemble et que l'on publie les moindres fragments de la correspondance impériale, n'était-ce point le moment de recueillir dans ce musée un meuble historique et précieux, échoué dans les salles banales des ventes publiques, à la suite d'une sentence arbitrale, confirmée par arrêt de la cour de Paris?

VENTE DE TABLEAUX A LONDRES

Nous avons reçu, il y a quelque temps déjà, des notes sur une très-importante vente de tableaux, qui s'est faite à Londres sous la direction de MM. Christie et Manson. Tout en remerciant l'honorable correspondant qui a bien voulu nous les envoyer, nous profiterons de cette occasion pour rappeler à tous ceux qui s'intéressent à la *Gazette des Beaux-Arts*, en province ou à l'étranger, que des notes rédigées aussi succinctement nous jettent dans un grand embarras. Le titre d'un tableau, avec le nom du maître, et le prix qu'il a atteint, ne sont pour nos lecteurs que d'un médiocre intérêt, si nous n'avons en même temps à leur donner quelque détail sur l'importance, la conservation, l'authenticité de l'œuvre. Nous ne rendons compte que des ventes que nous avons vues de nos yeux, à l'hôtel Drouot, ou dont, au moins, nous avons visité avec soin l'exposition; il faut donc que nos correspondants veuillent bien se substituer à nous, et nous envoyer les détails les plus précis, pour nous éviter de les puiser à des sources étrangères et peu sûres.

La collection mise en vente dans les premiers jours de juillet, était celle de sir Culling Eardley. Elle était connue des amateurs sous le nom de «Collection du Belvédère», et la vente avait attiré à Londres un grand nombre d'amateurs et quelques marchands étrangers. Elle a produit environ 650,000 francs, et vingt-cinq tableaux ont suffi pour arriver à ce chiffre respectable. Notons, en passant, à l'adresse de nos commissaires-priseurs, que les *auctioneers*, MM. Manson et Christie, ont adjugé ces vingt-

cinq numéros en un peu plus d'une heure et demie. C'est parce que les objets mis sur table à Londres, lorsqu'ils ont une valeur réelle, ne partent point, comme il arrive à Paris, d'enchères ridiculement minimes. Un commissaire-priseur doit bien savoir qu'un Rubens authentique vaut plus de 500 francs, et un amateur intelligent doit aussi penser qu'il ne lui restera pas sur une enchère de 50 francs. Les Anglais ont, sur l'emploi du temps, des idées plus pratiques que les nôtres, et cette maxime : *Times is money*, est une de celles qu'ils savent le mieux mettre en pratique.

Cette collection renfermait, nous écrit-on, de splendides échantillons de toutes les écoles. Une *Immaculée Conception*, de Murillo, a atteint à la vente 225,000 francs. Ce n'était point une répétition de celle que le Louvre acquit si chèrement à la vente Soult ; et elle était encore de plus grande proportion. La Vierge, vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau bleu, est debout, mains jointes ; à gauche, au-dessus de sa tête, un ange tient un lis ; à droite, un autre ange tient un œillet. Dans le bas, et à demi enveloppée dans les plis de la draperie, quatre petits chérubins s'enlacent autour de ses pieds.

Un grand paysage, ou plutôt une *Nature morte* jetée dans une vaste composition, par Jan Weenix, a été payé 48,500 francs par M. Morisson. C'est peut-être une des plus belles toiles de l'illustre Hollandais. Un chien de chasse garde un renard blanc et un loup gisants à terre près d'un monceau de gibier ; on aperçoit des chasseurs dispersés sur plusieurs plans, dans la campagne.

M. Gréville a acquis pour 25,000 francs le *portrait de Snyders, de sa femme et de son enfant*, peint par Van Dyck à son retour d'Italie, vers 1625.

Deux portraits (de 5 pieds 7 pouces de hauteur sur 4 pieds de large), peints par Rembrandt, et datés de 1634, ont été adjugés pour 46,500 francs à M. Fischer. L'un était celui d'un ministre de l'église anglicane, à Amsterdam, *Monsieur Ellison*. Il est assis dans une chaise à bras, vêtu et coiffé de noir, avec une longue barbe blanche retombant sur sa fraise, auprès d'une table chargée de livres ouverts. Le second portrait était celui de *Madame Ellison*, la femme de ce même ministre, assise également dans un fauteuil large, devant un rideau vert, vêtue de soie noire avec une fraise blanche tuyautée, coiffée d'un chapeau à larges bords. Ces deux portraits sont de la plus belle conservation, et d'une exécution magistrale.

Une Famille dans son intérieur, par Rubens, s'est vendue 187,000 francs, et c'est M. Ward qui s'en est rendu acquéreur. L'enchère était partie de 125,000 francs. Un jeune homme est debout devant une dame assise sur une chaise, et qui tient un enfant sur ses genoux ; deux petites filles, l'une vêtue de noir, et l'autre d'étoffes noires et blanches, sont à ses côtés. On aperçoit au fond un paysage sévère. Les amateurs ont cru longtemps que ces portraits étaient ceux d'une maîtresse du duc de Buckingham et de ses enfants ; mais l'expert Vertue découvrit derrière la toile une inscription, de la main même de Rubens, contenant ces mots français à demi effacés : *la famille de Balthazar... chevalier*. Les armes de ce chevalier Balthazar... étaient dessinées sur un pot à fleurs, et furent facilement retrouvées par les généalogistes, mais notre correspondant a oublié de nous envoyer son nom de famille. Nous espérons cependant le donner prochainement à nos lecteurs.

Enfin, François Boucher a brillamment soutenu, par delà le détroit, l'honneur de l'école française. Deux vastes compositions allégoriques, peintes en 1748 pour le roi Louis XV, ont été vivement disputées, et adjugées pour 31,250 francs. On voit, par le rapprochement de ces divers noms de maîtres, que nos voisins se piquent d'éclectisme

tout autant que nos amateurs français, et que le xviii^e siècle lui-même est en pleine vogue, puisque, à cette même vente, un *Paysage* de Claude Lorrain a été laissé à M. Colville pour 11,500 francs. Il est probable que cette toile était ou douteuse, ou mal conservée, car, en Angleterre plus encore qu'en France, les œuvres du Lorrain ont, à toutes les époques, été ardemment recherchées, et l'exposition de Manchester a montré quels trésors contenaient les galeries privées.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

L'ART PROTESTANT EN FRANCE. *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français, dirigé par M. Ch. Read. — La France protestante, de MM. Haag. — Les Artistes français à l'étranger, par L. Dussieux.*

Il y a des choses qui, parce qu'elles ont été dites une fois, sont constamment répétées, et transmettent ainsi l'erreur de livre en livre, de génération en génération; l'opinion sur l'art protestant est de ce nombre : on a dit, répété, imprimé que la Réforme avait nui à l'art; que ce culte sec avait glacé l'imagination, éteint l'enthousiasme, détruit l'idéal. Comment maintenir cette opinion devant les faits les plus contradictoires, expliquer cet essaim de grands artistes appartenant à la religion réformée, et cela malgré le peu d'encouragements, malgré même les persécutions, on le sait, exercées contre eux : exclusion de l'Académie de peinture ou difficultés extrêmes pour y arriver, etc. Et cependant quels noms à enregistrer que ceux des Jean Cousin, des Jean Goujon, des Bernard Palissy, c'est-à-dire des trois plus grands artistes de la Renaissance française ! Puis, sans nous arrêter à l'ordre chronologique, Étienne Delaulne, le graveur, Jacob Bunel, le peintre d'histoire d'Henri IV, Hubert et Jacques Rousseau, les paysagistes, les Chéron, les graveurs Picart, le fondeur Rollet, les musiciens Claude Goudimel, les peintres en émail Huault et Petitot (fixé à Genève), le fameux teinturier artiste Gobelin, Oberlin l'antiquaire, les sculpteurs Barthélemi Prieur, James Pradier, les architectes Jean de Lorme, Salomon de Brosse et Androuet Du Cerceau ; de nos jours, Ary et Henry Scheffer, etc., et mille autres plus ou moins célèbres que notre mémoire ne nous fournit pas à l'instant même. La numismatique aurait aussi beaucoup à profiter dans l'étude des médailles pour ou contre le protestantisme ; c'est un chapitre que nous recommandons à l'attention des savants.

Loin donc de continuer ce système de mépris, de dénigrement pour l'art protestant, n'y aurait-il pas là le sujet d'une monographie intéressante pour l'étude de l'art en France : Rechercher la part du protestantisme dans l'art et son influence particulièrement en France. N'a-t-il pas servi à nous corriger de l'engouement pour la mythologie païenne de la renaissance ? Son austérité n'est-elle pour rien dans le goût plus sévère qui apparaît dès Henri IV ? C'est une simple question que nous soulevons, laissant à d'autres plus habiles le soin de la résoudre. Les éléments de cette étude se trouvent épars, il est vrai, dans les trois ouvrages que nous avons inscrits en tête de ces lignes ; deux de ces sources sont peu connues et mériteraient cependant une sérieuse attention : le *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme* a publié de curieux travaux

sur la numismatique et sur l'art, et entre autres une belle étude de M. Read sur le temple de Charenton et son architecte Salomon de Brosse, qui a aussi construit le palais du Luxembourg et l'église de Saint-Gervais. Notre collaborateur, M. Ad. Berty, a fourni à ce recueil une curieuse notice sur Du Cerceau, savante comme celle qu'il a publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur Philibert Delorme. *La France protestante*, de MM. Haag, est un vaste recueil biographique, fait avec une patience qui rappelle les Bénédictins, et un savoir, une critique dignes des meilleurs esprits de notre époque; l'ouvrage n'a pas moins de neuf gros volumes. Quant au livre de M. Dussieux, il est trop connu de nos lecteurs pour que nous songions à rappeler autre chose que son titre : *les Artistes français à l'étranger*. N'est-ce pas là, en effet, que tant de Français, et de protestants en particulier, obligés par des événements comme la révocation de l'édit de Nantes à s'expatrier, ont retrouvé des titres de noblesse qu'on croyait perdus à tout jamais? Nous le répétons, il y a là un sujet d'étude fait pour tenter ceux qui aiment une thèse nouvelle et en même temps sont invariablement attachés à la vérité.

A. F.

NOTICE DES OBJETS D'ART EXPOSÉS AU MUSÉE DE DIJON. 1 vol. in-12; 1860,
Lamarche, éditeur à Dijon. — 316 pages.

La rapidité avec laquelle s'épuisent les éditions successives des catalogues de nos collections publiques témoigne, sinon du développement du goût en France, du moins de l'empressement des populations à rechercher, dans la contemplation et l'étude des œuvres d'art, des distractions et des jouissances nouvelles. Il y a là, au point de vue de l'éducation artistique des masses, un indice et un moyen de progrès qui méritent une sérieuse attention. Ces petits livres, indispensables à tous, sont pour l'amateur et l'érudit une source précieuse de renseignements, pour le voyageur un guide nécessaire qui, plus tard, rappelle d'agréables souvenirs, pour l'artisan presque toujours le seul livre où il puise ses premières notions sur les beaux-arts; leur utilité pratique, l'intérêt local qui s'y rattache, leur bas prix en font des ouvrages essentiellement populaires, et c'est rendre un immense service à l'art et aux artistes que de les améliorer et de les propager.

A ce titre on doit bon accueil à la nouvelle édition de la Notice du musée de Dijon que vient de donner M. Devillebichot, conservateur de cette collection. La précédente notice, épuisée depuis longtemps, avait été rédigée par M. de Saint-Mémin, homme d'une profonde érudition; elle abondait déjà en excellentes notions sur les antiquités et les artistes, et était avec raison considérée comme un des meilleurs ouvrages de ce genre. En utilisant ces travaux antérieurs, M. Devillebichot a su les compléter, et, pour certaines parties, mettre son livre à la hauteur des connaissances actuelles. Ainsi, dans une introduction à la fois concise et substantielle, il a rapporté avec une scrupuleuse exactitude tous les faits relatifs à la formation du musée et à ses accroissements successifs; les biographies ont été revues ou refaites avec le plus grand soin, surtout celles des artistes sortis de l'école dijonnaise, en tête desquels brillent de tout leur éclat Prudhon et François Rude, ces deux étoiles du Panthéon de la Bourgogne. Les parties relatives aux *Émaux* et à l'*Art céramique* ont été refaites entièrement; enfin la collection Devosges, léguée à la ville de Dijon en 1850, a été cataloguée, dans cette Notice, pour la première fois.

A ces améliorations partielles est venue s'en ajouter une autre, sur l'importance et l'utilité de laquelle nous insisterons : c'est le remaniement complet du catalogue, en ce qui concerne la classification des objets. Cinq grandes divisions ont été formées sous les titres de *Peintures*, — *Sculptures*, — *Antiquités*, — *Monuments et œuvres d'art du moyen âge et de la renaissance*. — *Collection Devosges*.

La première partie, qui comprend 471 numéros, se subdivise en *École française*, — *Écoles flamande, hollandaise et allemande*, — *École d'Italie*. Elle n'a subi que peu de modifications; quelques attributions seulement ont été changées; nous ne nous y arrêterons pas pour cette fois, notre intention étant de donner prochainement une étude complète sur ce musée.

La deuxième partie a subi une révision complète, et les sculptures ont été classées suivant l'ordre alphabétique des noms des artistes.

La troisième partie comprend quatre subdivisions : 1° *Antiquités égyptiennes, romaines et gallo-romaines*; 2° *Vases étrusques, poteries et verreries antiques*; 3° *Bronzes et médailles*; 4° *Empreintes de pierres gravées*. En tout 179 numéros.

En tête de la quatrième partie, comprenant 217 numéros, figurent les objets historiques ayant appartenu aux célébrités du pays ou provenant de ses anciens monuments; c'est le *Musée des Souverains* de la Bourgogne, dans lequel on remarque, en premier ordre, les tombeaux et les chapelles portatives des ducs, la tasse de saint Bernard, la crosse de saint Robert, les boîtes d'ivoire dites toilettes des duchesses, et divers objets précieux d'une origine certaine. Viennent ensuite tous les produits des industries de luxe du moyen âge et de la renaissance, armes, pièces d'orfèvrerie et de coutellerie, ivoires et bois sculptés, émaux, faïences, porcelaines, mosaïques, pierres gravées, etc.; puis la série des ouvrages de fabrication orientale, qui renferme une suite fort intéressante de pièces en jade et d'anciennes porcelaines de Chine.

Enfin, la cinquième partie comprenant la collection Devosges, peintures et dessins catalogués sous 448 numéros, parmi lesquels nous remarquons un portrait et une esquisse de Prudhon, et vingt et un dessins de ce maître.

En résumé, la notice du musée de Dijon, par sa classification bien entendue, la variété et l'exactitude des renseignements qu'elle renferme, reste encore un des meilleurs livres de ce genre que nous connaissions, et en le recommandant aux amateurs nous ne faisons que rendre justice au zèle consciencieux du conservateur de cette riche collection.

TAINTURIER.

— Nous signalions dans notre dernière livraison l'accroissement constant et rapide de la Galerie nationale de Londres. Cette galerie n'est pas la seule parmi les grandes collections publiques, dont les administrateurs paraissent préoccupés d'augmenter la valeur par d'intelligentes acquisitions. Le musée de Dresde, déjà si riche en œuvres de toutes les écoles et particulièrement de l'école italienne, vient de recevoir six nouveaux tableaux de maîtres italiens anciens. Les premiers par ancienneté sont : une *Sainte Vierge avec l'enfant Jésus*, de Giunta de Pise, peinture encore tout empreinte de l'imitation byzantine; un *Saint Jean-Baptiste* de Tommaso di Stefano, dit le Giotto, Florentin du *xiv^e* siècle; puis deux fragments de prédelle d'un maître peu connu et qui mériterait de l'être davantage, Gherardo di Jacopo Starnina, qui vécut dans la seconde moitié du *xiv^e* siècle et dans les premières années du *xv^e*, et qui, d'après le témoignage de Vasari, aurait été un des premiers artistes qui apprirent d'Antonello de

Messine l'usage de la peinture à l'huile. Les deux peintures de ce maître acquises par le musée de Dresde sont, dit-on, pleines de sentiment et d'un dessin très-pur : la première représente l'archange saint Michel tenant d'une main l'épée et de l'autre le globe ; la seconde, l'archange Raphaël guidant le jeune Tobie. A ces ouvrages de peintres dont on ne voyait encore aucun tableau dans le musée de Dresde, il faut ajouter une *Vierge tenant l'enfant Jésus*, de Luca Signorelli, qui n'est pas moins étonnante par l'éclat et l'harmonie du coloris que par la science de la forme et le bel agencement des lignes ; ces dernières qualités sont celles qu'on est le plus habitué à apprécier dans les rares peintures et dessins de ce maître. Enfin, il faut signaler comme une acquisition des plus importantes pour la galerie de Dresde un tableau jusqu'à présent attribué à Lorenzo di Credi et dans lequel la commission du musée a reconnu unanimement une œuvre de Léonard de Vinci. Les deux artistes étaient élèves du Verocchio, et il n'est pas étonnant que l'on ait pu quelquefois prendre pour des productions de Léonard ce que Lorenzo avait peint à l'époque où ils travaillaient l'un près de l'autre ; mais ce qui est plus surprenant, c'est qu'on ait pu voir pendant longtemps une œuvre de Lorenzo di Credi dans un tableau de la main de son illustre condisciple. Ce tableau, qui représente la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et lui offrant une grappe de raisins, et près d'eux le petit saint Jean-Baptiste, dans l'attitude de la prière, avait été acquis à la vente du roi de Hollande par M. Woodburn, marchand bien connu de Londres, mort récemment. Les tableaux qui se trouvaient encore en sa possession furent mis aux enchères au commencement de cette année, et l'importance en fut signalée par le directeur de la Galerie de Dresde, M. Schnorr de Carolsfeld, dont l'insistance détermina l'achat, pour le Musée, de celles que nous venons d'énumérer.

D'autres acquisitions ont été faites aussi à cette vente pour la collection des dessins et pour celle des estampes.

— La collection des dessins du Louvre vient de recevoir, des héritiers de M. Delorme, bon peintre dont nous avons annoncé la mort il y a quelques mois, un *Portrait de Canova*, par Girodet-Trioson, et une étude du Poussin pour *l'Assomption de la Vierge*. Le portrait est déjà placé dans une des salles réservées aux maîtres français. Nous devons à la complaisance de M. le conservateur des dessins, d'avoir vu l'étude du Poussin pour le tableau qui fut gravé par Pesnes avec un talent si sobre et si puissant. La Vierge, ainsi que les anges qui la soutiennent dans sa glorieuse ascension, sont nus, et l'on sait que c'est là un fait presque sans précédent, Poussin ébauchant presque toujours ses compositions avec les figures drapées. La première pensée de cette composition fut tracée à la pierre noire et reprise ensuite à la plume ; mais la main du grand peintre était déjà frappée de ce tremblement qui signale les œuvres de la dernière période de sa vie.

— Les arts viennent de faire une perte cruelle. Un des artistes les plus illustres et les plus populaires de ce temps, Decamps, est mort le 22 août, victime d'un épouvantable accident. Decamps demeurait depuis plusieurs années à Fontainebleau ; il y a quelques jours, il voulut suivre une chasse de la vénerie impériale : il montait un cheval vigoureux et qui s'emportait quelquefois. Au moment où la meute vint à passer, le cheval entraîné partit sous bois avec une violence telle que le cavalier, n'étant plus maître ni de l'arrêter ni de le diriger, alla heurter de la tête contre une grosse branche d'arbre, et se fracassa le crâne. L'artiste tomba sans connaissance, et après deux heures de la plus douloureuse agonie, il expirait entre les bras de ses amis !

Nous ne pouvons aujourd'hui, en annonçant ce malheureux événement, qu'exprimer nos amers regrets et témoigner de notre vive sympathie pour le grand artiste. Est-il besoin d'ajouter que nous ferons pour lui ce que nous avons dû faire pour Ary Scheffer et pour Raffet ?

— Le jour de la fête du 15 août, la fontaine Saint-Michel, qui avait été depuis quelques jours débarrassée de ses échafaudages, a été entièrement découverte, et, depuis ce moment, elle n'a pas cessé d'être visitée par un grand nombre de curieux. Nous publierons prochainement une étude sur ce nouveau monument, à la construction duquel ont concouru plusieurs artistes de talent et qui a été diversement apprécié. Nous faisons graver les dessins de l'ensemble et du groupe principal, dû à l'habile ciseau de M. Duret.

— M. Paul de Saint-Victor vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. Le brillant écrivain de la *Presse* n'exerce pas seulement la critique littéraire, mais aussi la critique d'art, avec autant de sûreté dans le jugement et de finesse dans le goût, que d'éclat dans la forme. A ce titre, il nous appartient d'applaudir, avec tous ses confrères, à une distinction si bien méritée.

M. Normand, architecte, et M. Bellel, peintre de paysage, viennent d'être également décorés. M. Normand, ancien grand prix de Rome, est l'architecte qui a construit, disposé et orné avec beaucoup d'intelligence et de goût la maison de style antique, propriété du prince Napoléon, aux Champs-Élysées. M. Bellel s'est fait connaître et apprécier depuis longtemps des artistes et des connaisseurs par des peintures et des dessins du caractère et du style le plus élevés. Il a terminé récemment, avec la collaboration d'un très-habile lithographe, M. Jules Laurens, une série de paysages des Vosges, accompagnée d'un texte de M. Théophile Gautier. Nous aurons l'occasion de rendre compte de cet ouvrage très-intéressant, au point de vue de l'art.

— On vient de rouvrir, au Louvre, la galerie parallèle aux jardins de l'Infante, à l'extrémité gauche des salles de la sculpture égyptienne, et renfermant les débris antiques trouvés dans nos possessions africaines. On y remarque des bustes de rois barbares, des fragments de statues, des inscriptions funéraires, une meule à moudre le blé, et surtout une magnifique mosaïque représentant *le Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, que nous avons déjà vue lorsque cette galerie fut ouverte pour la première fois. Peut-être, au lieu de la dresser contre la muraille, comme un tableau, eût-on mieux fait de lui réserver à terre un espace convenable. Cette mosaïque est de la plus belle conservation.

— Les journaux ont signalé, la semaine dernière, un nouvel incendie dans une maison de la rue Vivienne qui confine à la Bibliothèque. Nous croyons savoir que l'administration municipale, justement alarmée des dangers qui menacent incessamment ce précieux édifice, désire acquérir tout le pâté de maisons qui fait retour sur la rue de l'Arcade Colbert. Nous ne saurions trop applaudir à ce projet et insister sur l'urgence d'une pareille mesure. Les bâtiments les plus menacés renferment en ce moment, provisoirement il est vrai, une partie des manuscrits et de la réserve, c'est-à-dire des trésors dont la perte serait tout à fait irréparable.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.

Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

Librairie HACHETTE, Rue Pierre-Sarrazin, 14

LE TOUR DU MONDE

NOUVEAU JOURNAL DE VOYAGES

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE M. ÉDOUARD CHARTON

Auteur des *Voyageurs anciens et modernes*

ET ILLUSTRÉ PAR LES PLUS CÉLÈBRES ARTISTES

Prix du Numéro : 50 Centimes

Chaque numéro comprend 16 pages in-4 et paraît le samedi de chaque semaine.

PRIX DE L'ABONNEMENT POUR PARIS ET POUR LES DÉPARTEMENTS

Un An (52 numéros formant 2 volumes), 26 fr. — Six Mois (26 numéros formant 1 volume), 14 fr.

LES ABONNEMENTS SE PRENNENT A PARTIR DU 1^{er} DE CHAQUE MOIS

La publication a commencé en janvier 1860.

Le premier volume est en vente au prix de 13 fr.

Le globe est notre demeure, et il importe assurément à chacun de nous de connaître sa maison et de savoir ce qui s'y passe. Un des doyens de la science géographique a calculé qu'après le percement de l'isthme de Suez on pourrait faire le tour du monde en trente-sept jours. Mais il en coûtera cher, et l'on ne garantira point les curieux contre les hasards des tempêtes. Nous entreprenons de procurer, à qui voudra, cette distraction agréable à meilleur compte et sans aucun péril.

Faire avec nous le tour du monde, ce ne sera point d'ailleurs glisser, une seule fois, sur sa ceinture liquide. Le voyage sera plus long et plus varié. La terre est encore loin d'être parfaitement connue dans toutes ses parties. Il s'en faut, et de beaucoup, que la géographie ne soit une science finie, un livre à fermer. S'il a été donné à la génération actuelle de refaire presque entièrement les cartes des régions polaires, de l'Afrique, de l'Australie et de l'Asie centrale; si les vastes labyrinthes de l'Océanie n'ont plus à offrir au navigateur de grands archipels ou même d'îles bien importantes à découvrir, est-ce à dire que ces régions, d'aspects si variés, si différentes les unes des autres par le sol et par le ciel, par la nature et par l'homme, ne cachent plus de mystères dans leur immensité, n'aient plus de problèmes à offrir aux investigations de l'activité européenne? Dans les contrées mêmes que nous nous vantons de connaître depuis longtemps, que d'études neuves encore à faire, ou qu'il est indispensable de recommencer!

Du reste, dès qu'on ne se borne plus à considérer uniquement la géographie comme une science physique, dès qu'à l'occasion des voyages on aime à s'enquérir de quelque chose de plus que de descriptions matérielles de la terre, et qu'on se sent disposé à s'intéresser à la situation de nos semblables, aux mœurs, aux productions, à l'industrie, aux sciences, aussitôt on voit s'ouvrir de toutes parts des perspectives infinies pour la récréation de l'esprit comme pour l'étude. Alors il n'est pas besoin d'aller aux antipodes pour trouver du nou-

veau : on n'a qu'à s'avancer de quelques pas hors de chez soi : l'inconnu est à nos portes. Que de voyages curieux et instructifs à faire, non pas même aux confins de l'Europe, mais simplement en deçà de nos propres frontières!

On comprend donc tout l'intérêt que présente un véritable journal de voyages, tout à la fois sérieux et amusant, dirigé par un écrivain dont le nom est une garantie, pour les gens instruits, d'exactitude; pour les familles, de sévère moralité.

Rien n'a été négligé, d'ailleurs, pour augmenter la valeur de ce recueil. L'illustration en est l'objet de soins particuliers. Il n'y a pas, en effet, de publication à laquelle le dessin et la gravure puissent être plus utiles qu'à un journal de voyages. Aussi nous sommes-nous assurés du concours des dessinateurs les plus distingués. MM. Français, Daubigny, G. Doré, Jules Noël, Théron, de Bar, Lancelot, Grandsire, Sabatier, etc., nous ont déjà fourni un très-grand nombre de dessins qui ont été confiés à nos premiers graveurs. Quel prix aura un jour cette collection de gravures d'autant plus précieuses qu'elles seront exactes, où l'on trouvera tous les grands sites, tous les monuments célèbres, tous les costumes et tous les types du monde entier!

Une couverture protège chaque numéro; mais cette couverture, au lieu d'être une simple enveloppe de papier contenant uniquement le titre du journal et les conditions d'abonnement, est elle-même une partie essentielle de la publication, composée de six colonnes de texte, dans lesquelles sont insérés les faits divers et les nouvelles des voyages qui n'ont qu'un intérêt d'actualité. Les numéros, au contraire, ne renfermeront, la couverture enlevée, que des récits d'un intérêt permanent, dont la lecture aura autant d'attrait dans vingt ans qu'aujourd'hui, et formeront des volumes où les matières se suivront, sans être coupées à chaque feuille par les répétitions du titre.

L'impression de ce journal n'est pas inférieure à celle des ouvrages de luxe les plus justement renommés. — Il est tiré sur un très-beau papier.

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1^{er} et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année forment quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

| | |
|---------------------|--------|
| Par an. | 40 fr. |
| Six mois. | 20 fr. |
| Trois mois. | 10 fr. |

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

PRIX DU VOLUME : 10 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine, et, dans certains cas, coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,

RUE VIVIENNE, 55